MARIUS SCHNEIDER

IL SIGNIFICATO DELLA MUSICA

Traduzioni dal tedesco e dal francese di Aldo Audisio Agostino Sanfratello e Bernardo Trevisano

Introduzione di Elémire Zolla

RUSCONI EDITORE

Prima edizione settembre 1970. - Seconda edizione dicembre 1971. - Titoli originali dei saggi: 1. Il significato della musica: *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, « Musikforschung », IV, 1951, 113-128. - 2. La musica come modello del mondo: *Sociologie et mythologie musicales*, in *Congrès et colloques de l'Université de Liège*, vol. XIX: *Ethnomusicologie II*, Université de Liège, 1960. - 3. Musica e magia: *Les fondements intellectuels et psychologiques du chant magique*, in *Les colloques de Wégimont*, I, 1956. - 4. La nascita musicale del simbolo: *Nature et origine du symbole*, inedito. - 5. Il significato delle ali: *Zur Bedeutung der Flügel*, in *Mouseion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Verlag M. DuMont, Colonia *s.d.*, pp. 50-57. - 6. Il ritmo: *Was ist Rhythmus? Ueber die natürlichen rhythmischen Fähigkeiten des Menschen*, « Rhythmus », XXXVIII, 1965, 2, pp. 18-24. - 7. Il significato della voce: *Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen*, « Tribus » (numero speciale), Jahrbuch des Linden-Museums, Stoccarda 1952-1953. - 8. Il canto gregoriano e la voce umana: *Vom gregorianischen Choral*, « Der Katholische Gedanke », X, 1936. - 9. Musica e metafisica: l'armonia delle sfere: *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie*, « Acta Musicologica », 1/2, 1960, pp. 136-151. - 10. Il tamburo: *Die Trommel, Königin der Musikinstrumente und Mutter aller Dinge*, « Rhythmus », XXXV, 1962, 2, pp. 18-23. - 11. L'armonia tra l'uomo e la natura: *L'idéologie de quelques instruments de musicologie populaire et le cycle de l'année en Espagne*, in *Manifestazioni di attività culturali*, supplemento alla rivista « Santa Cecilia », Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma, luglio 1953, pp. 64-70. - 12. La gioia e la lode: l'essenza dell'inno: *Die Natur des Lobgesangs* (*Basilienses de musica orationes*, 2), Bärenreiter-Verlag, Basilea 1964.

INTRODUZIONE

L'opera di Marius Schneider ha due caratteri del tutto rari. Anzitutto non le si potrebbe facilmente trovare dei precedenti, non la si riattacca a una scuola, a un lavoro collegiale, e sembra nascere senza genitori. Sì, il grande storico della danza, Curt Sachs, è menzionato con devozione di antico discepolo dallo Schneider, ma è un omaggio soprattutto sentimentale. Certe riscoperte dell'armonia pitagorica fatte nel secolo scorso da von Thimus possono sembrare un preludio a quelle di Schneider, ma è una lontana, parziale affinità.

L'altro tratto eccezionale è che la mole mirabile dell'opera scritta è solo un riflesso dell'insegnamento orale che Schneider ha largito ai rari discepoli. Come per certi musicisti di cui i testimoni fedeli raccontano di improvvisazioni irricuperabili, dove l'oro delle opere scritte diventava una sostanza sciolta, potabile; come per certi pittori di cui ci si ricorda come un tesoro pari alle loro tele il modo di insegnare un mistero compositivo, un rapporto decisivo fra luminosità mediante certi gesti inimitabili e semplicissimi; o anche come per certi medici che comunicavano i segreti dell'occhio clinico anche loro mediante gesti (quale descrizione di manuale equivale all'occhiata, accompagnata da un cenno come di direttore d'orchestra, con cui un grande clinico insegna a sentire il ritmo, e quasi la dolorosa linea melo-

dica della camminata specifica di certe malattie?). L'insegnamento universitario di Schneider (che si è concluso quest'anno) fu tenuto prima a Berlino, poi a Barcellona, infine a Colonia e anche ad Amsterdam, ma l'università offre ad un creatore geniale solo un eventuale piccolo rifugio, non può bastargli, non ne sarà il luogo d'elezione sufficiente e completo. Tuttavia anche nella pratica universitaria Schneider impartiva un'arte, comunicava segreti di mestiere (segreti che non rischiano d'essere traditi, perché nessuno potrebbe pietrificarli in una formula tecnica). Per lo più i suoi allievi dovevano trascrivere sul pentagramma le registrazioni di canti primitivi, così come instancabilmente gli alunni d'un pittore disegnano scodelle o tazze mentre il maestro li guarda, tentando di comunicare non tanto gli accorgimenti delle misurazioni e dei pigmenti (si fa presto a insegnarli), bensì il senso delle forme formanti dietro le forme formate, la passione fluida che si deve risentire calda e vibrante se se ne vuole esprimere correttamente la figura statica, materiale (come? il maestro fa dei gesti, dei rumori, inventa prosopopee, esagerazioni metaforiche). Trascrivendo, via via, gli alunni di Schneider acquistavano il senso delle forme musicali, proprio come i giovani pittori d'un tempo imparavano dipingendo senza tregua una tazza, due bottiglie, un vasetto.

Ma l'allievo pittore che volesse penetrare i segreti del maestro faceva bene ad accompagnarlo per una passeggiata; poteva accadere che egli si fermasse, mostrando senza dir niente una macchia su un muro, un legno putrefatto, e da quegl'incontri potevano brillare, se brillare dovevano, nuove luci nella mente del discepolo. E lo stesso avviene per chi segua Schneider in una passeggiata campestre: «I simboli antichi erano tratti dalle osservazioni più semplici», egli magari avverte, e mostra nell'impronta d'un uccello l'origine di certe figure, nell'orma della mucca uno spunto di emblemi, poi coglie, con negligenza, con l'aria del compagno distratto e non del conoscitore di segreti, il fischio d'un uccello nell'aria e insegna come si costruiscono gli zufoli rituali di certe tribù e quali terribili effetti si possano volendo ottenerne, poi si può soffermare a battere un ritmo di tamburo sciamanico su un qualsiasi ripiano, mostrando come in esso si colga tutta una serie di ritmi, di movimenti che creano come una spirale di oggetti diversissimi, tutti vibranti a quel medesimo ritmo. E se calano le tenebre sarà forse sul libro delle costellazioni che egli articolerà l'insegnamento. Qualcosa di questa continua docenza (parola che stona, essendo, il suo, il tono della sprezzatura, del signore di campagna) permane anche nelle sue conferenze. Non sempre. Prima egli osserva il suo pubblico e quando se lo vede rado, affiatabile, lo seduce con la massima familiarità: mostra come uno sciamano africano rianimi il portatore affranto, battendo accanto a lui su un piccolo tamburo un ritmo uguale a quello del cuore spossato, fino a identificarlo pienamente e a modificarlo lentamente, portandolo di leggera alterazione in leggera alterazione, alla giustezza, alla guarigione. E magari il conferenziere sbalorditivo è partito da certe osservazioni sul solfeggio. Oppure cita certe stravaganti metafore d'un cantastorie slavo e per spiegarle accenna al ritmo comune che lega una miriade d'oggetti in una sola famiglia, ma subito sente che sta entrando in un mondo tutto concettuale e rammenta allora a ciascuno dei presenti che certo avrà vezzeggiato una fanciullina paragonandola ad un animaletto, chiamandola col nome dell'animaletto, mostrando dunque di sentire confusamente, per un retaggio di immemoriali avi, che lei e l'animale hanno un ritmo comune. E Schneider può continuare a sviluppare il discorso o troncarlo a quel punto; l'ascoltatore dopo non si ricorderà bene se l'abbia sentita da lui o se è stata la sua mente a presentargliela, la conclusione, che dunque la fanciulla ha il suo custode totemico, di cui in tempi arcaici

avrebbe imparato a imitare voce e movenze per carpirne i segreti. Dopo qualche battuta, Schneider ha preso a spiegare le origini del canone polifonico primitivo, fondato sull'idea dell'inseguimento e del cacciatore, e le origini delle imitazioni magiche di voci animali con le quali il musicista primordiale adescava, affatturava le bestie. E così si sviluppa, ascoltando Schneider, un gioco di riscontri polifonici dentro di noi, s'impara un'arte della fuga che adopera come note i concetti e come timbri le metafore. Chi l'abbia seguito, anche se giudica l'opera scritta di Schneider fra le massime, forse l'unica completamente (non soltanto razionalmente) iniziatica dei tempi moderni, e anche se essa forma uno dei pochi grandi testi di stile, tuttavia riterrà quello scritto un'ombra dell'insegnamento orale, una riprova viva della condanna platonica della scrittura.

Forse questi due caratteri, l'originalità e la pienezza raggiunta soprattutto nella partecipazione orale, nascono perché sì, Schneider ha seguito tutte le trafile che consacrano alla nostra scienza rigorosa ma quantitativa, però ha ricevuto la conoscenza spirituale più intensa da certi maestri tradizionali come i tamburini del Marocco che gli hanno insegnato l'arte di incantare i serpenti col tamburo, da un maestro mongolo di tamburo rituale, da certi maghi negri (gli capita spesso di dover perdere con fastidio del tempo a riscontrare nei testi bianchi qualche riferimento che « giustifichi » ciò che ha saputo alla fonte). Il suo metodo è ben distante da quello dei poveri « ricercatori » occidentali. È un modo di ascoltare i ritmi e di sentire come statue nel buio le linee melodiche, i suoni della natura, e il suo schedario non somiglia a quella povera macchina per pensare che si congegnano gli studiosi, ma è un nomenclatore delle metafore che somiglia un poco alle tavole delle corrispondenze nei trattati di Athanasius Kircher.

*Chi volesse, dopo i saggi di questo volume, da Schneider scelti e riuniti, inoltrarsi ancora nell'opera sua, dovrebbe forse incominciare dagli articoli sulla musica primitiva dell'*Oxford History of Music *e dell'*Encyclopédie de la Pléiade *e quindi affrontare il libro sulle pietre canore,* Singende Steine, *in attesa che egli abbia completato la* Cosmogonia *cui sta lavorando da un decennio, dove saranno rifusi e modificati i memorabili volumi del periodo spagnolo. L'inoltrarsi comporta certi rischi: la piana storia della musica e dell'umanità su cui si è abituati a riposare la mente dileguerà; molte certezze storiche ci sembreranno una fila di cartoni da teatro, e svaniranno per lasciarci a tutta prima in un gran buio. Occorrerà rinunciare a molti giudizi che si credevano saldi, assuefarsi a venerare primitivi clamori che si credevano spregevoli, riconoscere come fragili e penose musiche che sembravano acquisti per sempre, capolavori indiscutibili. Ma non si vorrebbe anticipare questa esperienza mirabile.*

È abbastanza naturale che l'opera di Schneider generi uno sgomento. La gran parte di noi chiede alla storia di disporsi in un aggraziato balletto, ed egli ce la farà apparire una fila di sfingi e di grifoni, di enimmi figurati destinati a non sciogliersi mai in docili concetti.

D'altronde pare onesto avvertire che questo sgomento bisognerà bene presto o tardi affrontarlo, comunque, perché l'idea progressista della storia è già stata confutata. La cattedrale inghiottita d'un'età dell'oro, scientifica e religiosa, è riemersa agli occhi degli studiosi. La si situa attorno al 7000 a.C. e molti l'hanno, in qualche modo, chi indovinata, chi rivista: « come Hartner, van den Waerden, von Dechend, Needham, Werner, Marius Schneider », elencò Giorgio De Santillana. Nel suo Le origini del pensiero scientifico[1] *De Santillana sog-*

[1] Sansoni, Firenze 1966.

giunge che « sulla grande costruzione arcaica già si era posata la polvere quando i Greci entrarono in scena. Tuttavia qualcosa di essa sopravviveva nei riti tradizionali, nei miti e nelle fiabe che nessuno più capiva». Nessuno? Qualcuno ne serbava nozione. Schneider incontrò qualcuno in pieno secolo XX. E dalla conoscenza delle scienze sacre (secondo la denominazione di Guénon) egli trasse il lume grazie al quale fece le sue scoperte, allestì il suo sistema dei simboli arcaici di origine musicale.

Non farà meraviglia che egli abbia riscontrato rapporti simbolici uguali fra le tradizioni sciamaniche siberiane, le magiche africane, le danze rituali di Spagna. Il rapporto centrale della vita è fra cielo e terra, ed è stabilito da una figura di mediatore ambiguo che appartiene all'una e all'altra sfera. Il rapporto ha modalità complicate che si esauriscono nel corso del sole attraverso le varie stazioni zodiacali, ed è patrimonio dello sciamano, di colui che ha imparato a discernere la musica occulta dell'universo ed a riprodurla con la sua voce. Per virtù di ascesi egli diventa cassa di risonanza, svuotato, domina il proprio respiro, e, valendosi anche di strumenti, riproduce l'atto sonoro originario, il Verbo creatore che echeggia nel rombo, nel tuono, nel mareggiare, nell'urlo belluino.

Il mondo fu creato dalla morte, che canta il canto della morte creatrice, il quale si solidifica in pietre e carni. Dalla quiete o morte originaria sorge il desiderio, la fame o brama come allo spezzarsi di un uovo la creatura: il Verbo, designato come tuono, stella canora, aurora risonante, canto luminoso. In Egitto è il sole cantante, o Thot che dà una risata settemplice; nei Veda *era un inno di tre sillabe. Il suono del Verbo è il suo corpo, il senso del Verbo è la sua voce. Nella tradizione vedica si dice che il Verbo si è diffuso nel creato, cioè: ogni tono musicale corrisponde a una figura astrale, a un momento dell'anno, a un settore della natura, a una parte dell'uomo.*

L'uomo deve rifarsi alle origini ogni volta che s'accosti alla morte (solstizio, malattia, trapasso da una condizione ad altra). Gli tocca essere allora incantato, pietrificato, svuotato, fatto risuonare; solo colui che periodicamente subisca la pietrificazione e l'ammutolimento può crescere, cantare una nuova vita.

Alla prima fase dell'iniziazione corrisponde un labirinto, una notte, una puntura di scorpione. Alla seconda una battaglia o ascensione, alla terza un'inversione; allora la natura divina e l'umana, il cielo e la terra s'incontrano.

Il canto dell'inno corona la trasformazione: si è giunti a ristabilire il sacrificio sonoro, si è in armonia col canto e con la luce donde proviene tutto il creato, si ode il concerto delle sfere celesti. L'essenza di questo canto è il giusto rapporto fra i suoni, cioè la serie di rapporti numerici che costituisce le armoniche di una nota, perché ogni volta che risuoni una nota musicale s'incarna qualcosa di misterioso: un modello minimo della creazione, un sistema di oscillazioni polari; è richiamato il principio stesso della creazione, la musica delle sfere. Nei canti XXX e XXXI del Purgatorio *Dante descrive appunto questo processo, che culmina nell'esclamazione della perfetta purificazione:*

> *« Così fui sanza lagrime e sospiri*
> *Anzi 'l cantar di que' che notan sempre*
> *Dietro alle note degli eterni giri ».*

Dapprima Dante prova il pentimento o rimorso che congela, poi, ascoltando la musica delle sfere (afferrando l'acustica e invisibile essenza) tocca la seconda fase, il tormento, la crisi medicinale e si scioglie dalla pietrificazione:

giunge che « sulla grande costruzione arcaica già si era posata la polvere quando i Greci entrarono in scena. Tuttavia qualcosa di essa sopravviveva nei riti tradizionali, nei miti e nelle fiabe che nessuno più capiva ». Nessuno? Qualcuno ne serbava nozione. Schneider incontrò qualcuno in pieno secolo XX. E dalla conoscenza delle scienze sacre (secondo la denominazione di Guénon) egli trasse il lume grazie al quale fece le sue scoperte, allestì il suo sistema dei simboli arcaici di origine musicale.

Non farà meraviglia che egli abbia riscontrato rapporti simbolici uguali fra le tradizioni sciamaniche siberiane, le magiche africane, le danze rituali di Spagna. Il rapporto centrale della vita è fra cielo e terra, ed è stabilito da una figura di mediatore ambiguo che appartiene all'una e all'altra sfera. Il rapporto ha modalità complicate che si esauriscono nel corso del sole attraverso le varie stazioni zodiacali, ed è patrimonio dello sciamano, di colui che ha imparato a discernere la musica occulta dell'universo ed a riprodurla con la sua voce. Per virtù di ascesi egli diventa cassa di risonanza, svuotato, domina il proprio respiro, e, valendosi anche di strumenti, riproduce l'atto sonoro originario, il Verbo creatore che echeggia nel rombo, nel tuono, nel mareggiare, nell'urlo belluino.

Il mondo fu creato dalla morte, che canta il canto della morte creatrice, il quale si solidifica in pietre e carni. Dalla quiete o morte originaria sorge il desiderio, la fame o brama come allo spezzarsi di un uovo la creatura: il Verbo, designato come tuono, stella canora, aurora risonante, canto luminoso. In Egitto è il sole cantante, o Thot che dà una risata settemplice; nei Veda *era un inno di tre sillabe. Il suono del Verbo è il suo corpo, il senso del Verbo è la sua voce. Nella tradizione vedica si dice che il Verbo si è diffuso nel creato, cioè: ogni tono musicale corrisponde a una figura astrale, a un momento dell'anno, a un settore della natura, a una parte dell'uomo.*

L'uomo deve rifarsi alle origini ogni volta che s'accosti alla morte (solstizio, malattia, trapasso da una condizione ad altra). Gli tocca essere allora incantato, pietrificato, svuotato, fatto risuonare; solo colui che periodicamente subisca la pietrificazione e l'ammutolimento può crescere, cantare una nuova vita.

Alla prima fase dell'iniziazione corrisponde un labirinto, una notte, una puntura di scorpione. Alla seconda una battaglia o ascensione, alla terza un'inversione; allora la natura divina e l'umana, il cielo e la terra s'incontrano.

Il canto dell'inno corona la trasformazione: si è giunti a ristabilire il sacrificio sonoro, si è in armonia col canto e con la luce donde proviene tutto il creato, si ode il concerto delle sfere celesti. L'essenza di questo canto è il giusto rapporto fra i suoni, cioè la serie di rapporti numerici che costituisce le armoniche di una nota, perché ogni volta che risuoni una nota musicale s'incarna qualcosa di misterioso: un modello minimo della creazione, un sistema di oscillazioni polari; è richiamato il principio stesso della creazione, la musica delle sfere. Nei canti XXX e XXXI del Purgatorio *Dante descrive appunto questo processo, che culmina nell'esclamazione della perfetta purificazione:*

> *« Così fui sanza lagrime e sospiri*
> *Anzi 'l cantar di que' che notan sempre*
> *Dietro alle note degli eterni giri ».*

Dapprima Dante prova il pentimento o rimorso che congela, poi, ascoltando la musica delle sfere (afferrando l'acustica e invisibile essenza) tocca la seconda fase, il tormento, la crisi medicinale e si scioglie dalla pietrificazione:

> « Lo gel che m'era intorno al cor ristretto
> Spirito ed acqua fessi, e con angoscia
> De la bocca e de li occhi uscì del petto ».

Dopo aver pagato questo scotto egli passa il Lete, si scorda del passato: viene rinnovato, immerso nelle acque salutari dell'Eunoé.

I canti XXX e XXXI del Purgatorio *rievocano l'iniziazione, cioè il rito medicinale concluso con l'*angelico caribo, *la canzone « Là dove armonizzando il ciel t'adombra ».*

Schneider mostra che sotto varia veste le idee primitive si sono serbate in modo inapparente e anzi sono state rielaborate nelle varie culture affiorando talvolta, come nella Commedia, *e specie osserva certe corrispondenze simboliche che dalla musica indiana arrivano fino al secentesco Athanasius Kircher: il pavone rappresenta la tonica, l'uccello canterino la dominante, l'aquila la sottodominante; quindi, con tale scorta di nozioni, esamina l'architettura dei chiostri e delle cattedrali medievali. La scoperta straordinaria gli arride in Catalogna, dove le figure sui capitelli del chiostro di San Cugat, posto che ciascuna coppia di colonnine valga una croma, vengono a disegnare una melodia, che corrisponde a una variante dell'inno* Iste confessor. *La disposizione dei simboli rappresenta altresì l'anno astrologico secondo una sequenza di stazioni che riproduce i movimenti della danza delle spade e della tarantella e della moresca, cioè i riti di guarigione magica. La scoperta è fertile: il chiostro della cattedrale di Santa Maria a Gerona rivela la melodia di un inno alla* Mater dolorosa. *Infine Schneider può scrivere: « L'esame delle colonne dei chiostri delle cattedrali di San Cugat e di Gerona (in Catalogna) permise di giungere alla conclusione che i capitelli fregiati da animali rappresentano dei suoni dai quali si sviluppano gli inni rispettivamente dedicati a san Cucufane e alla Santissima Vergine ». Ogni capitello di quei chiostri reca dei simboli che denotano una nota dell'inno: il giro del chiostro corrisponde dunque al progredire dell'inno religioso, la melodia è ridotta in pietra. La prova sperimentale della presenza di scienze sacre simboliche universali nel Medioevo cristiano era fornita.*

ELÉMIRE ZOLLA

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Marius Schneider è nato il 1° luglio 1903 a Hagenau (Alsazia). Ha studiato filologia, musicologia, pianoforte e composizione a Strasburgo (1921-1924), Parigi (1924-1927) e Berlino (1927-1930): in questa città ha concluso i suoi studi universitari con una dissertazione su *L'ars nova en Italie et en France* (1930), che è stata la prima di una serie di ricerche sulla polifonia, estese anche ai continenti extraeuropei, durante anni di appassionate indagini. Egli ha trascritto così un'abbondante messe di materiale inedito, vasta documentazione di una prima quasi sconosciuta polifonia « esotica », le cui registrazioni furono raccolte nell'Archivio Fonografico di Berlino (di cui egli divenne direttore nel 1932). Il lavoro di comparazione tra la polifonia extraeuropea e quella europea medievale, intrapreso intorno al 1933, è condensato in una sua monumentale storia della polifonia. Divenuto più tardi direttore della sezione dedicata al folklore nell'« Instituto Español de musicología » di Barcellona, Schneider si è dedicato allo studio dell'origine delle tradizioni popolari, alla ricostruzione delle antiche cosmogonie, e alla ricerca delle relazioni esistenti fra l'architettura medievale e la musica. Dal 1954 al 1970 è stato titolare della cattedra di musicologia nell'università di Colonia. Da allora, si occupa soprattutto della natura intima della musica, sia per quanto riguarda il ritmo e la linea melodica (tipologia musicale), sia dal punto di vista del significato che l'arte musicale ha nella filosofia antica e nelle religioni (simbolismo).

Le sue opere principali sono:

Geschichte der Mehrstimmigkeit, Berlino 1934-1935 (seconda ediz. 1969);
El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas, Barcellona 1946;
La danza de espadas y la tarantela, Barcellona 1948;
Singende Steine, Kassel 1955;
oltre ad innumerevoli articoli su riviste specializzate o di cultura generale.

Una bibliografia sulla sua opera è apparsa nel dizionario *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1964) e nella rivista « Ethnomusicology », XIII, 1969.

1.

IL SIGNIFICATO DELLA MUSICA

Se si esaminano le fonti che ancor oggi ci consentono di acquisire alcune conoscenze sul significato originario della musica, si resta esterrefatti dinanzi all'unità o alla strettissima somiglianza delle idee che si sviluppano intorno a quei pensieri fondamentali. Sia se si consultano i documenti delle antiche culture come se si interrogano i popoli ancor oggi viventi secondo culture litiche o metalliche, sempre si ritrovano le medesime concezioni. Talvolta esse sono espresse in modo astrattamente filosofico, talaltra in forma tutta pratica e magica. I simboli stessi cambiano spesso, a causa delle condizioni culturali e geografiche, ma le visioni di fondo restano uguali. Nelle culture avanzate si profila una forte tendenza alla rappresentazione sistematica mentre fra i popoli selvatici prevale il pensiero empirico.

Sembra quasi che le idee elementari si sprigionino da una fonte remotissima e comune, già nelle cosiddette culture primitive, per svilupparsi in seguito e costituire il traliccio di una filosofia simbolica, destinata a toccare il suo apice nelle tarde culture megalitiche ed a sopravvivere in parte, attraverso il mondo antico, fino a noi. Se nel seguito di questa trattazione ci varremo soprattutto di tradizioni indiane, questo non è dovuto al fatto che si attribuisca una rilevanza maggiore alla cultura indiana rispetto ai temi affrontati, ma al fine di dare una

certa unità alla documentazione del presente studio. C'è anche un altro motivo: la cultura indiana non è stata vittima della furia distruttiva dell'uomo nella misura di molte altre tradizioni, i suoi testi sono meno frammentari e perciò meglio adatti dei monumenti egizi. Esempi tratti dai popoli primitivi si trovano nel saggio dell'autore *Primitive Music* della *New Oxford History of Music.* I fenomeni paralleli nell'arte popolare europea odierna vengono esemplati soprattutto su documenti spagnoli, perché il materiale iberico è stato finora scarsamente esaminato ed elaborato.

1. *Parola e suono.*

La frase biblica: « All'inizio fu la Parola », non è un prodotto della cultura avanzata, bensì appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità. Perfino gli Uitoto, che vivono in orde selvagge nella foresta vergine sudamericana, hanno una tradizione che afferma: « All'inizio la Parola diede origine al Padre ». Queste stirpi primitive intendono con « Padre » il dio celeste.[1] Questa rappresentazione ha indotto gli storici delle correnti culturali a dedurre che questa parte della tradizione sia ciò che resta di una rivelazione divina primordiale fatta agli uomini. Una breve trattazione del problema è stata recentemente fornita da W. Koppers nella rivista « Wissenschaft und Weltbild »,[2] dove egli affronta col titolo di *Die Herkunft des Menschen* la questione del paradiso e della caduta.

Il concetto di « Parola » rende però soltanto parzialmente il senso originario, perché qui si tratta di qualcosa che geneticamente precede qualsiasi parola determinata e ogni concetto logicamente fondato. Qui si tratta

[1] TH. PREUSS, *Religion und Mythologie der Uitoto*, Lipsia 1921, vol. I, p. 25.
[2] II, 2, Vienna 1949.

di qualcosa di primario e di sopraconcettuale, e, almeno per il pensiero logico, d'indefinibile e inconcepibile. Gli Egizi chiamavano questo elemento primario una « risata » o un « grido » del dio Thot. La tradizione vedica parla di un essere ancora immateriale che dalla quiete del non essere improvvisamente risuona, a poco a poco convertendosi in materia, e così diventa mondo creato.

Anche Goethe dovette intuire qualcosa di questa priorità del suono allorché scrisse fra le sue massime: « La dignità dell'arte si svela nella musica in modo eminente, dato che essa non ha una materia con cui debba fare i conti ». Anche Anandavardhana (secolo IX) nel suo *Dhvanyâloka* (un trattato indiano sull'intonazione nella dizione poetica) formulò il pensiero che il puro suono ha un grado di essenza maggiore della parola detta.[3] Per questo poeta filosofo il suono *(dhvani)* è l'anima della poesia. La frase va pronunciata correttamente e chiaramente, ma essa è un mezzo per dire qualcosa di più profondo, perché l'ineffabile può essere comunicato soltanto attraverso il *dhvani*, cioè il tono fondamentale che pervade l'intera poesia e che desta in noi ciò cui la parola allude. Questo significato più profondo del suono, che può essere del tutto differente dal senso delle parole metaforiche, si impone solo a poco a poco alla nostra sensibilità. Solo dopo che la parola detta ha risuonato, incomincia, come l'eco di una campana, a vibrare.

Ci si avvicina forse di più alla concezione originaria se invece dell'espressione troppo logicamente determinata « Parola » si usano i concetti meno circoscritti, più geniali di « Grido », « Suono » o « Sillaba risuonante », che contengono la sostanza musicale primaria, ma sono anch'essi troppo delimitati. Solo nel corso della creazione, il cui processo ci si rappresenta come una delimitazione sempre maggiore e quindi come una materializza-

[3] H. JACOBI, *Anandavardhanas Dhvanyâloka*, « Zts. der D. morgenl. Gesellschaft », 56, 1902.

zione dei raggi del suono primordiale, i suoni acquistano un significato preciso e rappresentano, allineandosi l'uno all'altro, parole e frasi di contenuto chiaro e distinto e infine, nel corso del loro concretamento, cose tangibili. È basata su questa concezione della genesi l'identificazione della cosa e del suo nome e quindi il gioco di parole, che dall'antichità egizia fino alle cosmogonie greche ha un ruolo non scarso. Porteremo degli esempi in seguito.

La ricerca scientifica ha finora tratto poco profitto dalla grande scoperta di E. Seler: che le strane figure di dèi messicani non sono prodotti d'una sfrenata fantasia, ma sono nate da una coerente giustapposizione di simboli sonori e di attributi mitologici.[4] Questo erudito berlinese appurò analizzando questi monumenti che giustapponendo questi segni non si ottenevano frasi grammaticalmente ordinate, bensì un processo concettuale univoco. Ai nostri fini è importante notare che tutte le parole di suono uguale, a parte il loro significato diverso, sono rappresentate dallo stesso segno. Tutto ciò che è omofono ebbe alle origini un ugual valore e, per quanto possano essere diverse le cose designate, la sostanza del loro nome le congiunge, vale a dire il suono, il nocciolo originario da cui sono nate rappresenta soltanto differenti tendenze di una uguale radice sonora.

2. *Creazione.*

Se intendiamo con « Parola » qualcosa che per il suo contenuto è più esattamente circoscritto e strettamente delimitato del suono, questo dev'essere più remoto della parola. Se « un ritmo sonoro diede origine a Dio Padre », sempre che le categorie logiche possano valere a

[4] E. Seler, *Der Charakter der Aztekischen und der Maya.* Handschriften, « Zts. f. Ethn. », 20, 1888.

questo punto, il suono dev'essere più antico di Dio.

Il Vangelo di Giovanni (1, 1) dice: « All'inizio fu la Parola e la Parola era presso Dio, e Dio era la Parola ». Nella filosofia del *Vedanta* che commenta il *Rigveda*, si dice che gli dèi e il mondo sono contenuti nella parola del *Veda* e che il dio creatore, mentre formava il mondo, rammentava questo ritmo, e lo prese a modello per la creazione.[5]

L'*Aitareya Upanishad*[6] include il Suono primordiale nell'Uovo cosmico: « Allorché Atman covava [l'espressione « covare » c'è anche in Gen. 1, 2] il mondo, la sua bocca si spaccò come un uovo. Dalla bocca nacque il discorso e dalla bocca Agni (il fuoco) ».[7] Secondo il *Rigveda*,[8] gli Angiras crearono la luce ed il mondo con i loro canti. Nella cosmogonia giavanese il Creatore medesimo viene prima prodotto da un essere superiore che non è rappresentabile visivamente e si dà a conoscere solo nel suono delle campane.[9]

Anche il *Samgîta ratnâkara*[10] pone come elemento primario il suono. Nello stato virtuale *(an-âhata)* esso crea l'*Atman* o anima del mondo e *Mana* (volontà e ragione), come principio attivo *(âhata)* invece genera il respiro vitale ed i principali organi degli esseri viventi. Ma a proposito di questa teoria bisogna ricordare che essa è tarda (secolo XIII) e di un'epoca in cui l'idea di Dio ha perduto la sua natura antropomorfica. La questione se il suono sia più giovane o più vecchio del Creatore o se sia identico a Dio doveva essere priva di ragion d'essere, essendo il tempo e la gerarchia dei valori posteriori all'atto creativo. Ma se la questione si pone tuttavia, si può soltanto ammettere o la priorità o la

[5] P. Deussen, *Das System des Vedanta*, Lipsia 1906, p. 75.
[6] I, 4.
[7] Deussen cit., p. 16.
[8] III, 3, 10.
[9] A. Bastian, *Vorstellungen von Wasser und Feuer*, « Zts. f. Ethn. », I, p. 375.
[10] I, 2.

simultaneità del suono. Data la dichiarazione di Anandavardhana, che il tono è riconoscibile solo quando siano state pronunciate le parole, non si può relegare il suono in un rango secondario, perché il filosofo parla nella sua opera di una poesia terrestre, che procura di tornare, di là dalla parola, al suono.

Un passo della *Brihadâranyaka Upanishad* distingue meglio i tre concetti del suono, della parola e del linguaggio: « Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era ravvolto nella morte, nella fame, essendo la morte fame. Desiderando un corpo (la morte) creò il *mana* (volontà, intelligenza). Camminò lodando: "Poiché cantai le lodi *(ark)*, mi compenetrò la letizia *(ka)*"; e nacquero le acque. Raccolse la crema dell'acqua e si costituì la terra. Così (la morte) si accalorò e dal suo sudore nacque il fuoco; dividendosi in tre parti (fuoco, vento, sole), il suo soffio vitale si estese in modo triplice. Allora desiderò un secondo corpo. Come *mana* si unì al linguaggio (alla sillaba sonora?). Il suo seme era l'anno, il tempo. Lo tenne in grembo per un anno, trascorso il quale lo diede alla luce e spalancò la sua gran bocca contro il neonato, il quale si mise a gridare *Bhân* (linguaggio). Da questa voce nacque il linguaggio... Con il linguaggio formò i versi del *Rigveda*... e gli animali da olocausto. Allora decise di ingoiare sempre tutto ciò che finiva di creare. (Così) ogni uomo inghiotte l'universo e considera il mondo come proprio cibo, allorché giunge a comprendere in questo modo l'essenza dell'eternità *(Aditi)* ».[11]

Da una sillaba mistica cantata (grido, suono primordiale) di lode, che la Morte o Fame esala, nasce il cosmo. Nel vocabolario vedico il canto di lode a polmoni gonfi *(ark)* è sinonimo di « gonfiare » e « crescere »[12] e

[11] P. Deussen, *60 Upanishad des Veda*, Lipsia 1905, pp. 383-384.
[12] A. Bergaigne, *Études sur le lexique du Rigveda*, « Journal Asiatique », 4, 1884, p. 198.

perciò la nota primordiale risuonando crea il mondo intero, materializzandosi a poco a poco. Dal fiato che canta le lodi nascono le acque, il fuoco, gli astri e la terra. Dalle nozze del suono e del tempo scaturisce la musica, cioè le note e parole ordinate nel tempo e l'allocuzione sublime della salmodia del *Sâmaveda*. Il linguaggio deve la sua origine alla paura, per cui l'originario splendore musicale del discorso si offuscò diventando espressione parlata.

Il canto di lode della morte, il grido o la risata rappresentano la musica primordiale che partorisce il cosmo. L'arte delle Muse formata di note musicali, invece, non è una musica della creazione, ma soltanto una formazione analogica con forza magica e rinnovatrice di vita. La mitologia greca informa che il monte Elicona, per il piacere della musica delle Muse, crebbe fino al cielo. Se si cantava al capo Ibrahim un cantico di lode, gli crescevano i capelli di un metro dalla contentezza.[13]

Il suono è la sostanza originaria di tutte le cose, anche là dove non è più percepibile per l'uomo ordinario. Il canto della morte è l'atto creativo da cui si sprigiona la vita. Dimora della morte è la tenebra della notte, la bocca aperta della fame. Viene anche indicata come arco o come cavità colma d'acqua del sonno che dà forza, o del sogno (dell'inconscio) che tutto inghiotte per risputarlo in seguito in forma ringiovanita e irrobustita. Nella concezione dei popoli primitivi gli spiriti (le anime degli antenati morti) abitano le caverne dei colli, gli alberi cavi o le vecchie navi (adibite a sepolcri) e attraggono ogni cosa vivente, sia per infondervi nuova forza, sia per rigenerare se stessi e tornare in vita in forma nuova (come propri nipoti e pronipoti). All'uomo comune non è possibile ravvisare queste anime defunte, ma si possono udire allorché gemono nel buio della notte o nelle cascate montane. A molti uomini, specie

[13] L. Frobenius, *Atlantis*, VII (Sudan), Jena 1921, p. 182.

agli sciamani, compaiono anche nel sogno per donare loro un canto di forza magica che è per lo più una canzone medicinale. Il morto cantante simboleggia il sonno che largisce forza e che prende coscienza per fornire nuova forza, cioè sostanza musicale ed ispirazione. Il sogno come fonte dell'ispirazione è comune a tutta la mitologia dei popoli primitivi. Il suono è ora il veicolo del morto, ora il morto stesso. Esso rappresenta l'attimo in cui la prima luce (fuoco) del giorno erompe dalle acque della notte: il canto suscitatore di vita vola dalla bocca come una freccia, l'aurora esce dalla cavità oscura, il tuono segue il lampo. Il suono luminoso sta fra giorno e notte, fra lucentezza e tenebra, fra fuoco e acqua. Il murmure corrisponde alla notte, l'urlo al chiaro giorno, la nota del creatore alla penombra dell'alba. Secondo la saga azteca Tezcatlipoca, il dio degli inferi trae la musica dalla notturna casa del sole (l'antro nel sasso).

Nella leggenda giapponese il riso di 800 miliardi di dèi trae il sole dall'antro sassoso. A voler usare la terminologia di Schopenhauer, il suono si dovrebbe porre fra « rappresentazione » e « volontà ». Eppure non si dovrebbe trascurare che Schopenhauer considera la musica all'opposto della rappresentazione (luce), come l'espressione della volontà e del tenebroso inconscio della natura, mentre il mondo antico attribuiva alla musica una posizione intermedia.

3. *Dottrina del sacrificio.*

Questo suono luminoso creatore che sta tra giorno e notte, primavera e inverno, come tra fuoco e acqua, ha una natura duplice. È il prodotto di uno scambio costante fra la tensione ed il rilasciamento e nasce dalla lotta (« guerra ») fra le due forze antagoniste dell'universo. Non rappresenta né l'una né l'altra delle due forze, ma esprime il rapporto fra i due poli opposti. È la freccia che scocca dall'arco e dal desiderio. Il sistema filosofico del *Vedanta* indica questo confronto costante come lo « sfregamento » o il « sacrificio » attraverso il quale il dualismo è superato e reso fruttuoso: mediante lo sfregamento a poco a poco ogni morte trapassa nella vita e ogni vita nella morte.

Nelle ultime righe del passo citato dal *Brihadâranyaka* è raccomandata agli asceti la creazione e distruzione ininterrotta della loro opera come la vera via della salvezza. Queste frasi rispecchiano la fase della dottrina sacrificale su cui sono edificate l'antica cosmogonia, le forme culturali e gl'ideali di vita. La vittima è il veicolo, la freccia sibilante è la sillaba OM o la via seguendo la quale, con cui e mediante cui, l'uomo può superare il dualismo del mondo. Tutta la distesa che egli attraversa gli è di guadagno soltanto nella misura in cui se la lascia alle spalle, così come una melodia avanza soltanto nella misura in cui una nota soffoca l'altra che muore a pro delle altre.

Questo vale per gli dèi come per gli uomini, e non soltanto per gl'individui ma anche per il rapporto delle generazioni, essendo ogni grembo materno un sepolcro, nel quale le offerte sacrificali della vita si depongono per mutare in nuova vita la morte che giace nella caverna.

Alla stessa concezione si rifà il sacrificio religioso in cui porgono vicendevolmente offerte gli uomini e gli dèi. Poiché il suono rappresenta la sostanza primordiale del mondo e nel contempo l'unico mezzo di unione fra cielo e terra, l'offerta del suono è il sacrificio più alto. Perciò i mortali nella libagione sacrificale cantano agli dèi i loro « inni splendenti » o « frecce »,[14] mentre gli dèi, così nutriti, danno all'uomo il lampo tonante e

[14] *Rigveda*, X, 42, 1.

la pioggia. Il *Sâmavidhâna Brâhmana* attribuisce ad ogni divinità un distinto suono come cibo.[15]

Nel Messico antico gli uomini e specie i guerrieri erano considerati i nutritori degli dèi.[16] Si ritrova oggi in Oriente l'idea del suono come cibo nella consuetudine di bere le lettere dei testi sacri (suoni solidificati) che vengono sciolti così in un flusso. Anche Ezechiele (2, 9-10; 3, 1-3) deve inghiottire un rotolo scritto, pieno di « lamento, gemito e dolore », che Dio gli manda. Chi lo fa, diventa portatore di una forza o responsabilità più alte. Nel Ruanda si dice « mangiare il tamburo » per significare « diventar re ».[17]

La concezione del rapporto fra uomini e dèi pare sia fondamentalmente questa: i veri dèi sono dei morti, mentre gli uomini sono vivi, mentre gli dèi mezzi morti sono gli spiriti maligni, muti e sordi, che tentano di sottrarsi al sacrificio della loro sostanza. Si possono trasformare in veri morti, cioè in dèi benefici, soltanto se li si uccide definitivamente con le mistiche frecce (sillabe) del canto umano nelle loro caverne ricche d'acqua (montagne di nubi). Soltanto così raggiungono la loro condizione appropriata. Se diventano morti cantanti, versano col tuono la pioggia feconda.[18] I morti si possono liberare soltanto con il sacrificio di un vivo ed i vivi soltanto col sacrificio d'un dio. Questa concezione persiste ancora nelle tradizioni popolari europee. Nella leggenda bretone pubblicata da A. Le Braz,[19] in figura di lepre (simbolo della luna e delle nuvole) un'anima purgante prega il cacciatore di colpirla ancora perché soltanto dopo essere stata uccisa sette volte essa può venire

[15] M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitologia y escultura antiguas*, Barcellona 1946, p. 109.

[16] E. SELER, *Die holzgeschnitzte Pauke von Malinalto*, in *Gesammelte Schriften*, Berlino 1908, vol. III, pp. 285-286.

[17] W. SCHILDE, *Die afrikanischen Hoheitszeichen*, « Zts. f. Ethn. », 61, 1929, p. 119.

[18] M. SCHNEIDER, *La canción de lluvia*, « Anuario musical », 1945.

[19] *La légende de la mort*, vol. II, Parigi 1912, p. 36.

liberata. I morti sono esseri pietrificati e cantanti.

La lingua spagnola ha conservato questa connessione ideale megalitica fra « canto » e « pietra » nella parola *canto. Encantar* dovette significare originariamente non solo incantare, ma, più precisamente, pietrificare (uccidere) mediante il canto. *Desencantar* vuol dire richiamare in vita qualcuno mediante l'offerta di un canto dalla caverna (del sogno, della morte, della pietrificazione).

Lo scambio costante di edificazione e distruzione, di nascita e morte, di giorno e notte lascia che emergano periodicamente l'una dall'altra tutte le forze del mondo che poi si riuniscono sull'ara sacrificale dell'aurora risuonante, per creare dai vecchi valori morenti la nuova vita. Su questa struttura binaria del mondo poggiano la dinamica della vita ed i rapporti di reciprocità fra cielo e terra. Gli altari sono luoghi di sacrificio e valgono perciò come tali soprattutto alberi cavi, antri di colli, navi, tavole di pietra, crocevia, mercati, luoghi di nascita e di sepoltura, dove s'incontrano il mortale e l'immortale, commerciando e scambiando beni. Questo sacrificio costante spesso è rappresentato dalla pelle (tesa sul tamburo) di un essere immolato. Il sacrificio della pelle, che incomincia con la circoncisione, si ripresenta costantemente nelle più svariate forme nel corso della vita e termina con lo scalpo rituale con cui l'uomo « porta al mercato » la sua pelle.

Uno dei simboli più visibili di questo sacrificio ininterrotto delle generazioni è la clessidra, specie quella coperta dalla pelle d'una vittima, o il tamburo in forma di clessidra coperto dalla pelle sacrificale, che Sciva, il dio della distruzione e ricostruzione permanenti, batte danzando e ogni sette anni capovolge. Si sfrega con offerte di sangue o di grasso la pelle di un tale « altare » affinché la voce che si leva dalla pelle sotto la mano del suonatore agisca con efficacia vivificante. In questo tamburo la struttura fondamentale binaria, la reciprocità

del sacrificio, piglia una forma straordinariamente intuibile. Lo strumento consiste, come la lettera X e la figura di Sciva stesso, di due spazi vuoti triangolari contrapposti e uguali, e spesso viene coperto da un lato con una pelle maschile, dall'altro con una pelle femminile. Così Morte e Vita, ovvero Cielo e Terra, valgono come valori opposti ma altresì analoghi, dalla cui costante commistione la vita sempre si rinnova nel crogiolo del sacrificio. Ciò che la logica d'oggi vede come contrapposto e inconciliabile nel mondo arcaico costituisce una unità non solo vitale, ma anche concettuale. Perciò nelle lingue antiche concetti opposti così di frequente vengono indicati dalla stessa parola cioè dallo stesso suono. In egizio *an* vuol dire tanto « montagna » quanto « valle »; *qen* tanto « forte » quanto « debole », *xenp* « dare » e « prendere ». In latino *jubilare* è tanto il grido guerriero del rapace trionfante *(jubilat miluus)* quanto il giubilo del canto rituale. Poiché la preistoria pensava in termini di tempo più che di spazio, tali parole non rappresentavano opposizioni bensì esprimevano rapporti o periodi di tempo. Invece di una contrapposizione logica si ha un'evoluzione dinamica o l'espressione d'un rapporto funzionale fra due poli. Questi concetti di significato duplice possono esprimersi mediante varianti nel ritmo sonoro dei vocaboli: *jugulare* = mozzare il collo e *joculare* = scherzare, giocare. Tra i popoli primitivi l'espressione « trasportare un canto », nel senso di « cantare », è molto frequente, e s'intende con essa ora il progredire o « colare » di un canto, ora l'avanzare (tanto d'un carro come d'un canto). Nella parlata popolare spagnola si dice ora *echar* (« gettare ») ora *tirar* (« tirare » o « lanciare ») *una canción*. Forse il concetto di *canto* (pietra e canto) corrisponde al rapporto fra tacere e cantare.

Il metodo filologico spiega volentieri tali concordanze come un convergere tardo di radici originariamente diverse. Come le cose stessero inizialmente dovrebbe

essere arduo stabilire, dato il difetto di materiale probatorio; ma la scienza del linguaggio non può far a meno di tener conto di questo fenomeno spirituale, poiché esiste una serie di prove le quali permettono di concludere che, almeno nella mistica, la riunione di concetti diversi in vocaboli di ugual suono o in ritmi di parole analoghi fu perseguita.[20]

Il mondo è triplice: cielo, terra (umanità) e inferi corrispondono, nella topografia mistica (antropomorfa), alla testa, al busto ed all'estremità inferiore d'un gigante cosmico di natura duplice e, in forma microcosmica e come valori simbolici di significato analogo, riappaiono nell'uomo come bocca, stomaco e sesso o piedi. A ognuna di queste tre zone corrisponde un antro; nella natura sono specialmente la nube gravida d'acqua, la caverna del colle, il mare; nell'uomo la bocca (o il gozzo), lo stomaco, la matrice. La testa corrisponde all'inizio di tutte le cose, il ginocchio ed il piede alla loro fine. Se il gigante cosmico assume una forma sferica o gibbuta (in posizione di sepoltura), la zona della morte tocca i margini della vita. Perciò nelle religioni inferiori i riti si svolgono soprattutto in relazione all'utilitario collegamento della prima con la terza zona, mentre le religioni superiori riconoscono un rango più alto al rito della zona superiore, cioè al canto di lode.

Se l'uomo pesta col piede la terra nelle danze ritmiche di fertilità o dona la sua forza sessuale, gli viene largita la benedizione della fertilità campestre o la risurrezione nel figlio. Nel « fuoco della digestione » *(Vedanta)* la terra e l'uomo attuano la riunificazione del mondo superiore con l'inferiore mediante sacri pasti sacrificali. Se l'uomo làrgisce dal tesoro del suo fiato vitale egli offre una vittima analoga al cielo (capo) e perciò il canto è l'offerta votiva più gradita agli dèi e la più nobile fra quelle con cui i mortali alimentano gli

[20] M. Schneider, *El origen musical*... cit., p. 256 e Appendice III.

dèi. La proposizione: « Nel suono dei nostri canti Indra sente crescere la propria grandezza »,[21] si deve intendere alla lettera. Gli dèi crescono grazie al canto degli uomini. *Ark* in sanscrito significa « raggiungere, fare qualcosa col canto » e « cantar le lodi ».

Non si celebra col canto la forza di Indra, ma gliela si infonde cantando. « Cantare un sacrificio » significa « compiere un sacrificio »,[22] compiere un atto. Ma quando un uomo scioglie un canto di lode non sacrifica soltanto, ma si rinnova e purifica. Su questa tripartizione del mondo non poggia soltanto il trapasso, assai corrente nell'Estremo Oriente, dalla voce di testa a quella di petto o di pancia, ma anche la distinzione preservata dai teorici medievali come una morta zavorra e del tutto incompresa fra *musica mundana, humana* ed *instrumentalis*. La musica mondana (cosmica), che di solito si spiega come suono degli astri o delle proporzioni, corrisponde alla testa del gigante cosmico (al canto), la musica umana (i rumori « negli antri e nelle arterie » del corpo) allo stomaco, e la strumentale alla parte inferiore del corpo. E questo spiegherebbe anche perché nell'ideologia degli strumenti musicali si dà tanta importanza a rappresentazioni sessuali.

La configurazione antropomorfa dell'universo come gigante cosmico di natura binaria si presenta anche nella figura di due fratelli gemelli. Si direbbe che assolva ancora a una funzione nell'antico Testamento, dove Tubal e Tubalcain rappresentano i due aspetti dell'essere duplice che nelle mitologie di solito appare diviso in un fratello chiaro ed uno fosco, in un pastore ed un cacciatore o in un cantore ed un fabbro. L'antro del fabbro e costruttore di strumenti è una rappresentazione molto diffusa non soltanto perché il sacrificio si compie fra martello e incudine, donde si leva il suono creatore,

[21] *Rigveda*, VI, 37, 5.
[22] A. Bergaigne cit., p. 198.

ma perché lo strumento musicale, come il canto, è un'arma mistica. Senonché lo strumento musicale diviene un'arma soltanto se il suo padrone gli ha recato la vittima indispensabile. Nel racconto del suonatore che narrano i Sahel[23] un cantore si reca da un fabbro per farsi costruire un liuto. Quando lo strumento è terminato ed il suonatore incomincia a usarlo, s'accorge che suona male. Al che il fabbro dice: « Questo è un pezzo di legno. Non può cantare, se non ha un cuore. Sei tu che devi dargli un cuore. Devi portare il legno sulle spalle quando vai in battaglia. Esso deve risuonare quando si solleva la spada, deve assorbire il sangue che cola, sangue del tuo sangue, fiato del tuo fiato. Il tuo dolore deve diventare il suo dolore, la tua fama la sua fama ».

L'uomo può comportarsi come vuole; finché ha fiato, non potrà fare a meno di « soffregarsi », cioè di offrire agli dèi ed agli antenati morti il suo respiro. Ma maggiore è la sua forza sacrificale e con ciò anche il suo buon diritto verso le anime degli antenati morti, qualora egli largisca il suo fiato cantando. Il canto rituale *(sâman)* è il rapporto (lo sfregamento) dei due poli della vita: *sâ* (« lei ») e *ama* (« lui »). « Egli è anche l'*udgîtha*, che è il canto con cui si regge l'intero mondo. L'armonia è il vero *sâman*. Perciò chi vuole esercitare l'ufficio sacerdotale si auguri l'armonia della voce ».[24]

4. *Canzoni.*

Ci sono varie vie per giungere a farsi un'idea più precisa dei canti rituali antichi: le registrazioni letterarie, le notazioni musicali più tarde e le tradizioni che fino a oggi si sono preservate con somma tenacia presso molti popoli primitivi e presso molte culture superiori, spe-

[23] Riferito dal Frobenius in *Atlantis* cit., pp. 56-57.
[24] *Brihadâranyaka Upanishad*, I, 3, in Deussen, *60 Upan.* cit., p. 390.

cie in Egitto, Tibet, India e Indonesia. Appartengono senza dubbio al patrimonio culturale più antico le canzoni radicate nel totemismo, nelle quali si imita un rumore della natura (tuono, mareggiare) o la voce (cioè la sostanza interiore) di un animale che l'anima ancestrale della stirpe, della famiglia o quella del cantore stesso (totemismo individuale) cela in sé. È un portatore di totem colui il cui avo era un dio totemico e che è responsabile, dopo la morte (pietrificazione) di quel dio, del mantenimento e della moltiplicazione del totem stesso. Egli adempie a questo dovere mediante la reiterazione rituale della canzone sacrificale che l'avo mistico eseguì durante la creazione del totem. Tanto più questa imitazione del canto della creazione sarà realistica quanto più il cantore si identifica con la sostanza vitale dell'avo divino e con la sua forza creativa. Le mimesi di voci d'animali si sono mantenute nel colmo delle culture superiori e si ritrovano nelle tradizioni egizia, tibetana e vedica, nelle quali ogni animale ha un ruolo assai strettamente delimitato in ragione del posto che occupa nella mitologia. Voci d'avvoltoi e di aquile sono simboli sonori della luna nuova[25] e del dio della folgore e del tuono; voci di rana[26] producono la pioggia e la fertilità. Gli inni al dio Agni vanno eseguiti con voce bestiale ed i canti rivolti a Vrihaspati sono intonati a modo di pavone.[27] A seconda del dio cui si rivolgevano, i sacerdoti vedici mutavano il timbro di voce. Dinanzi a Soma mormoravano come api, dinanzi a Indra muggivano come tori e così diventavano api o tori nella loro essenza intima.

Pare che più tardi in luogo di gridi d'animali siano subentrate canzoni con sillabe o parole mistiche. I cantori vedici usavano inserire fra le sillabe dei mormorii

[25] *Rigveda*, IX, 97 (57).
[26] *Ivi*, VII, 103.
[27] *Chândogya Upan.*, II, 21 (1).

di congiunzione e sopra o sotto il canto delle sillabe un bordone sulla sillaba *hum*. L'abitudine di aggiungere alle parole sacre parole sonore è ancora presente oggi nella Chiesa sira e copta[28] e nel canto del Corano. Lo stesso avviene anche nel canto popolare russo e balcanico e nelle canzoni dei primitivi.[29] Per il fatto che i testi delle canzoni che oggi si trovano presso molti popoli primitivi sono, anche per gl'indigeni, del tutto incomprensibili, non si deve concludere che questi recitativi sacri costituiscono testi corrotti, perché anche il *Sâmaveda* (il cui testo è certo) comporta molti passi privi di senso, anche là dove un testo perfettamente chiaro del *Rigveda* fornisce il modello al testo della melodia del *sâman*. È verosimile che gl'inni più antichi non contenessero proposizioni logiche, ma esclusivamente sillabe mistiche.

Attraverso la reiterazione di questi suoni (e delle pantomime che talvolta vi sono connesse), specie nei riti primaverili si ripete ogni anno l'atto della creazione e nuovamente si storna la morte minacciosa, cioè la si rende fruttuosa. In ciò hanno una funzione formatrice i numeri Tre e Nove (tre volte tre). Perfino « gli dèi, temendo la morte, si rifugiarono nella triplice scienza e si celarono nei metri (degli inni). Ma la morte li rintracciò perfino lì; come si coglie un pesce nell'acqua, nel discorso, nel *sâman*, nello *Yayus* (nelle formule del sacrificio). Lo notarono gli dèi, che allora si rifugiarono nel suono... Il suono è quella sillaba, l'immortale e senza paura ».[30]

« Quella sillaba » è OM (la freccia), che scaturì dall'uovo cosmico, l'uovo risonante di *Brâhman*. In questo suono sono riunite le tre lettere – A, U, M – nelle quali l'intero mondo è « intessuto e stessuto ».[31]

[28] D. JEANNIN, *Le chant liturgique syrien*, « Journal Asiatique », 2, 1913, p. 113.
[29] P. WIRZ, *Die Marind-anim*, Amburgo 1925, vol. III, p. 90.
[30] *Chândogya Upan.*, I, 4, 1-3.
[31] *Maitrâyana Upan.*, VI, 3, in DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 332.

Nella forma del suono OM sale la forza che pervade lo spazio dell'universo con il fiato e si diffonde come il fumo che ascende fino a intridere il cosmo, così come il sale si scioglie nell'acqua, come il burro al calore, « rapido come il pensiero di chi medita ».[32] L'intero mondo sussiste e si mantiene grazie al suono mistico protratto della triplice sillaba OM, la cui *m* dovrebbe echeggiare lieve come un murmure o come un tintinnìo di campana. A chi « sia in grado di cantare con giustezza questa sillaba è data forza infinita... Perciò si mormora questo *Brâhman* nella forma del suono OM durante il canto, perciò questo membro del canto è Prayâpati (la massima divinità) e perciò diventa questo membro del canto, diventa Prayâpati chi lo sa ».[33]

La sillaba OM indica anche la parte centrale *(udgîtha)* del *sâman* quintuplice (e più tardi settemplice). L'inizio di questo canto viene simbolicamente equiparato all'aurora, la metà *(udgîtha)* al mezzogiorno, al periodo fruttifero delle piogge estive, alla sillaba OM, e la fine al tramonto. Secondo il *Rigveda*,[34] la parte centrale, che s'intona molto alta, deve frullare nell'aria come un uccello: « Intoni il canto chi è pieno di slancio come un uccello. Cantiamo il canto robusto, solare / ... Il forte canti coi forti che sacrificano il loro sudore, e li sovrasti tutti come una belva affamata ».[35]

Questa rimbombante parte centrale del *sâman* che simboleggia il mezzogiorno è tutt'insieme il grande largitore della luce e della vita: « Colui che ivi brucia (il Sole), occorre onorare come l'*udgîtha*, perché quando tramonta Egli leva lodi a beneficio delle creature, dissipa il buio e la paura. Inoltre questo (fiato) e quello (il Sole) sono affini, questo e quello sono caldi. Come

[32] *Ivi*, VII, 11.
[33] *Nrisinhapûrvatâpanîya Upan.*, I, 7, in DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 759.
[34] *T* 173, 1-2.
[35] Cfr. K. GELDNER, *Zur Erklärung des Rigveda*, « Zts. d. D. morgenl. Gesellschaft », 71, p. 322.

suono si designa questo, come suono e nuovo suono (diuturnamente) ritornante si designa quello ».[36]

L'*udgîtha* è dunque il gran cantico del sole da cui irraggia ogni luce. Poiché in sanscrito « suono » si dice *svara* e « luce » *svar*, suono e luce sono sostanzialmente uniti in base alla loro affinità fonetica (cioè essenziale). Così la radice verbale egizia *mui* significa insieme « ruggente » e « splendore ». Anche i Chippewa parlano d'un suono che appare la mattina a oriente.[37] Resti di questa concezione affiorano anche nella mitologia nordica, nella quale il « rumore » dell'alba riplasma diuturnamente il mondo. Già Jacob Grimm sottolineò a questo proposito l'affinità delle radici verbali designanti « uscire » o « guardar fuori » e « risuonare », come anche il doppio senso della parola *svegel* che vuol dire « zufolo » e « luce ». Ancora Gryphius dice: « La luna fischia via la sua luce ».[38] In base a questa identità di luce e suono il cantore nel *Rigveda* è detto *svabhânavah*, cioè « colui che ha luce propria »[39] o « che è luce lui stesso ».[40] Il cantore Vasishta è il « portatore di luce » (l'aurora) procreato da Mitra e Varuna (giorno e notte).[41]

Suono e luce stanno l'uno con l'altro nello stesso rapporto di parola e conoscenza. Il suono creatore è come il farsi luce che apre la strada al conoscere, come l'aurora, come quella « luce uditiva » che nasce dall'unione del principio lunare con quello solare nel *Tai I Gin Hua Dsung Dschi.*

Il canto sacrificale alto, a squarciagola, dell'*udgîtha* fu qualcosa di simile forse alla *saeta*, la cui melodia alta, eseguita in falsetto, si leva nei cieli d'Andalusia. *Disparar una saeta*, cantare una *saeta*, è come dire scoc-

[36] *Chândogya Upan.*, I, 3 (1-2).
[37] F. DENSMORE, *Chippewa Music*, « Bull. of Am. Ethn. », 45, 1910, p. 4.
[38] J. GRIMM, *Deutsche Mythologie*, Gütersloh 1876, p. 622.
[39] *Rigveda*, I, 82, 2.
[40] *Ivi*, I, 61, 3.
[41] *Ivi*, VII, 33, 11 e 13.

care una saetta. Così nella mistica indù la sillaba OM è designata come una saetta vibrante o come un chiodo che « penetra e rinsalda l'intero mondo ».[42] Anche gli sciamani « sparano » le loro canzoni medicinali. Forse questa freccia suonante è anche da identificare col primo raggio di sole. Non ci sono documenti sufficienti per affermare che lo *Jodler* (l'alternanza fra la voce di testa e di petto) originariamente avesse qualcosa a fare con questo modo di cantare che congiunge due zone cosmiche differenti. Chi scrive ricorda però una conversazione con Kurt Huber, il quale definì lo *Jodler* espressamente come qualcosa di originariamente « allegro e nello stesso tempo profondamente triste », dunque come binario. Una tradizione popolare svizzera considera il grido del gufo al contempo la canzone di giubilo e di penitenza d'un pastore.[43] È comunque sicuro che nella dottrina arcaica il grido creatore è considerato insieme doloroso e liberatorio, conforme alla struttura binaria del grido sacrificale, e comprende in sé tanto il pianto quanto il riso.

5. *Simboli sonori primari.*

Che questi canti non mirino ad una forma estetica bensì soltanto a impostare la « giusta voce » è dimostrato da quanto s'è detto. Gli inni antichi si sforzano di avvicinarsi alla lingua creatrice originaria, poiché la lingua logica e articolata rappresenta secondo la dottrina vedica soltanto un quarto del linguaggio. Gli altri tre quarti appartengono alle bestie ed agli dèi. Il suono creatore originario non si esprime soltanto nelle voci di bestie; come il frullo della saetta, così anche la vibrazione della corda dell'arco vale come simbolo sonoro

[42] P. DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 97.
[43] R. WEISS, *Volkskunde der Schweiz*, Zurigo 1946, p. 232.

dell'amalgama di vita e morte, specie là dove la corda è concepita come femmina e lo scettro come maschio e insieme rappresentano la tensione che scaturisce dal dualismo cosmico. La freccia è il figlio nato dal sacrificio vicendevole: il nuovo valore.

Arco e saetta, insieme alla striglia, sono forse i più antichi simboli materiali del suono creatore e della concezione secondo la quale il mondo costruito su base binaria si mantiene soltanto attraverso una guerra ininterrotta, cioè attraverso un'incessante distruzione e ricostruzione. Perciò l'essere dal doppio volto e bisessuale, la figura binaria del dio della guerra e della primavera, è il vero signore del mondo. Il « canto alto » è una crociata di preghiere fatta con la frombola del suono, un'aggressione della terra agli dèi morti. Ancor oggi gli spagnoli sentono come una sfida *(desafio)* al cimento il canto che in Catalogna si chiama *codolada* o lancio di pietre o il *rejincho* (un urlo rintronante che s'alza dopo lunghe e alte pause). Anche la sillaba *hum* cantata come alta interiezione, « il tredicesimo indefinibile, instabile suono »,[44] valeva come minaccia, come dichiarazione di guerra e come espressione dell'orrore con cui erano chiamati alla battaglia gli dèi nella cerimonia sacrificale e nel combattimento rituale.

In India ed in Indonesia anche il tremolo (specie su intervalli di quarta o di terza) era utilizzato per superare il dualismo. Resti di tale tradizione si trovano ancora oggi nell'isola di Maiorca. Sembrerà strano al lettore moderno che le aggressioni armate, al pari del caprone egizio[45] a corna abbassate, a ginocchia piegate e pronto alla lotta, fossero simboli di preghiera. Eppure la concezione è del tutto logica, perché chi implora cantando scocca una saetta. Egli vuole una vittima da offri-

[44] *Chândogya Upan.*, I, 13, in DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 84.
[45] G. MASPERO, *Le culte du bélier d'Amon thébain*, « Bibliothèque egyptologique », Parigi 1893, ed. 2, pp. 399 ss.

re e questa si raggiunge solo con sforzi, lotte, controofferte e talvolta astuzie.

Nelle culture più tarde si trova, invece del dio della primavera e della guerra, il simbolo della filatrice. Il murmure del fuso, specie nell'area mediterranea, vale come simbolo sonoro del rinnovarsi della vita. « Tessere canti » (in sanscrito *váyati arkám*, in greco *dfainein*, in anglosassone *wefan*) o « intrecciar canti » (in greco *ammos*, in sanscrito *syu man*) è come dire largir vita. Nella lingua degli Ewe in Africa il verbo *lo* significa tanto « cantare » come « tessere ». È di altrettale importanza il russare dell'eroe che nel sonno crea forza. Il suono nasale è il simbolo sonoro della volontà di vita. Se oggi si presenta più spesso nell'incantesimo erotico fallico (con un canto nasale o l'uso del flauto) che nel rito funerario, ciò dipende certo soltanto da un uso unilaterale del concetto dualistico del sacrificio, dunque è un fenomeno di decadenza, poiché all'origine l'amore e la morte formano un'inscindibile unità. Il suono originario (la morte) si coglie come un sibilo metallico, come il rimbombo d'una campana o come un fuoco crepitante, se ci si tappa le orecchie con i pollici.[46] Pare corrisponda a questo suono originario luminoso della morte cantante la credenza popolare europea secondo la quale un sibilo nell'orecchio, o una luce che rischiari all'improvviso una stanza al rintocco notturno d'una campana, indicano la morte d'un amico diletto o del coniuge.[47] Quando in Irlanda si vuol sapere se un malato è votato alla morte o no, si raccolgono nove sassi lisci in un fiume, li si butta sopra la spalla destra e poi li si depone fra le fiamme. Se la mattina seguente i sassi tinniscono come campane, il malato morirà.[48]

Il cozzo di catene, il rumore di raganelle o di striglie

[46] *Chândogya Upan.*, III, 13 (8).
[47] A. Le Braz, *La légende de la mort* cit., vol. I, pp. 11 e 65.
[48] *Ivi*, p. 86.

o di rombi, il sibilo della freccia o del fuso, come anche lo stridìo che segue al suono della campana[49] sono simboli sonori della produzione del fuoco. Sono analogie sonore dello « sfregamento » rituale con cui si fa rinascere all'inizio della primavera il fuoco che sta chiuso (come il morto « sole invernale » nel mare) dentro al legno, alla pietra o al metallo. I Cora dell'America meridionale chiamano la raganella il grillo morto, cioè il fuoco che si ode nell'acqua della vita e col suo canto genera, mediante sfregamento, forze magiche.[50] Si può dedurre dagli antichi simboli sonori che il suono da cui scaturì la vita fu rappresentato come un rumore stridulo e sibilante di rombo, o come un suono metallico che a poco a poco nel processo della creazione si sviluppò in sillabe sonore e note musicali ben determinate. Le prime materializzazioni di questi suoni sono gli astri e le costellazioni zodiacali (armonia delle sfere) sulle cui varie corrispondenze sonore ci soffermeremo in uno dei capitoli successivi (pp. 205-227). Poiché tutte le cose di questo mondo provengono dalla materializzazione progressiva di certe note, così tutti i simboli essenziali, cioè tutte le equivalenze di queste note, si trovano nella loro cerchia (il leone nel regno animale, il sole fra gli astri, ecc.). Tutto il mondo materiale è una musica gradatamente consolidatasi, una somma di vibrazioni, le cui frequenze s'allungano nella misura in cui si materializzano. Le più rapide vibrazioni sono quelle musicali. Esse costituiscono il vestibolo del Dio creatore e del punto di quiete immobile *(Tao)*.

[49] H. Jacobi cit., p. 766.
[50] Th. Preuss, *Die Nayaritexpedition*, Lipsia 1912, vol. I, p. 79.

6. *Simboli sonori strumentali.*

L'antro tenebroso dello strumento musicale è la cassa di risonanza. Il carattere binario è dato dal rapporto di tensione e di resistenza nella costruzione. Attraverso lo « sfregamento » delle forze opposte si genera il loro rapporto, cioè il suono nell'antro. Se si usano parti d'animali nella costruzione, lo strumento rappresenta la sostanza musicale della vittima immolata. Questo concetto sopravvive ancora oggi in un indovinello catalano in cui così si allude al corno: « *Quan es viu, no diu res. Quan es mort, amb la carn podrida, a les hores crida* »:[51] finché vive, non dice niente; quand'è morto e la carne è putrefatta, allora grida. In Galizia si dice: « *Este pandeiro que toco, é de pellexo d'ovella; indaonte comeu herba, e hoxe toca que rabea* »:[52] questo tamburo a sonagli è fatto di pelle di pecora; ieri ancora mangiava l'erba, e oggi fa musica da matto.

La voce dello strumento è l'atto creatore, cioè la « Parola » dell'essere che diede la vita per la costruzione dello strumento. Mentre l'uomo che canta (vive) porta a compimento il sacrificio su se stesso, lo strumento è un essere già immolato, cioè un morto cantante nelle mani dell'uomo. Lo strumento musicale è insieme un ordigno e un pericoloso mezzo di salute che dà all'uomo potestà su un morto. Esso cela anche un altro pericolo, poiché può diminuire nel corso del tempo il contributo e perciò anche la piena partecipazione interiore dell'uomo all'evento sacrificale. Separa il soggetto dall'oggetto o divide il soggetto in due metà. Ma una buona cavalcata è possibile soltanto là dove cavallo e cavaliere fanno tutt'uno. Quando le cose si scindono, incomincia la minaccia del cattivo uso. Applichiamo questa massima ad uno strumento musicale: quando,

[51] J. Amades, *Diccionario d'endevinalles*, Barcellona 1924, p. 43.
[52] J.P. Ballesteros, *Cancionero popular gallego*, Madrid-Siviglia 1884, p. 45.

invece dell'uomo è un oggetto a eseguire il sacrificio sonoro, l'uomo diventa non solo secondario ma altresì non partecipa più essenzialmente alla benedizione che se ne effonde. Allorché si adopera uno strumento l'uomo non canta, cioè non si sacrifica più, ma è soltanto l'esecutore dell'azione rituale, anche se la percussione e ancor più il soffiare dentro uno strumento si può qualificare come una forte partecipazione personale all'immolazione.

Teoreticamente il canto appartiene alla zona superiore (testa), mentre lo strumento, come ordigno in se stesso, spetta al mondo infero. Perciò il canto serve piuttosto alla magia bianca mentre lo strumento tende alla magia nera. Eppure le configurazioni antropomorfe di molti strumenti musicali mostrano che lo strumento può rappresentare tutt'e tre le zone. Come mero ordigno è radicato nella terza zona, ma come essere sonoro sembra poter allargare sostanzialmente il suo ambito.

Benché si abbiano poche prove veramente valide, si può inferire con sufficiente sicurezza che gli strumenti a fiato più fini, che si suonano con la bocca o col naso, l'arco musicale e forse anche i tamburi di teschi umani, possono appartenere alla zona superiore, mentre la massima parte degli strumenti a corda e gli strumenti a fiato più grossolani sono orientati verso la zona di mezzo. La massima parte dei tamburi suonati all'altezza del corpo o pestati con i piedi appartiene al mondo infero, che a sua volta, nel processo circolare delle cose, tocca la zona celeste.

Le varie tradizioni in questo settore divergono parecchio l'una dall'altra perché nel corso della storia sono via via decisivi ora la forma, ora la qualità dell'esecuzione insieme al timbro. È assai verosimile che anche la distinzione medievale, ancora in uso nella danza popolare spagnola, fra *musique haute* e *basse* (seconda e terza zona) si riconduca a questa concezione gerarchica del cosmo riferita al piano sociologico.

Come sintesi di congegno e musica, lo strumento rappresenta un complesso dove spicca ora questa ora quella zona. Perciò sono pochissimi gli strumenti che appartengono ad un unico rito. Se il tamburo ha una pelle di caprone, è usato come « caprone del tuono » a causa del suo suono aspro e alto. Se la sua pelle è di toro, sarà usato piuttosto per i riti della terza zona. Tuttavia la prassi che a tutt'oggi è dato di osservare in molti casi ha soppiantato la tradizione originaria che pur traspare ancora chiaramente.

Se i riti più vari possono eseguirsi con un medesimo strumento, era tuttavia distinta probabilmente la modalità di esecuzione. Almeno, chi scrive poté accertare nitidamente delle diversità puramente musicali (quanto ai motivi) presso i Duala e gli Ascianti. Il problema non ha avuto del resto una piena elaborazione. Che si tratti di magia pluviale o amatoria, del culto dei morti (con una connessione della terza con la prima zona), di riti medicinali (zona centrale), di riti di nascita o iniziatici, il pensiero fondamentale è sempre uguale: si deve produrre il suono che in quel momento è necessario per suscitare un rinnovamento dell'uomo o della natura. È un errore fatale quello di molti etnologi che hanno posto troppo in evidenza il momento erotico nell'interpretazione dei riti, connettendolo in modo parzialmente insensato alla rappresentazione della morte e della risurrezione. Così si trascurò il fatto che presso molti popoli primitivi il rapporto fra impregnazione e nascita sia del tutto ignorato.

La chiave per l'interpretazione dei riti è fornita dal concetto di sacrificio rettamente inteso. Si ha una vittima sacrificale dove esiste una tensione. Nella zona spirituale è un dolore che porta alla gioia. Nella zona intermedia l'attrito non è percepito dall'uomo, ma si produce nondimeno. Il sacrificio nella zona inferiore è quello del piacere sensuale, cui segue il dolore. Il sacrificio, che non è necessariamente una rinuncia, è l'attrito mediante il quale si mantiene la vita.

Nella terza zona si debbono distinguere i riti funebri o pluviali e la magia amatoria fallica dalle cerimonie di nascita e di iniziazione.

I riti pluviali (connessione della zona inferiore con quella superiore) rappresentano un matrimonio di morti (ierogamia).[53] Nel ciclo dell'anno i riti pluviali corrispondono alla primavera e all'estate. Le cerimonie falliche appartengono simbolicamente alla primavera e si estendono fino al periodo solstiziale, mentre i riti di nascita hanno inizio con il solstizio invernale e appartengono alla preprimavera. In entrambi i casi l'Oggetto viene destato (spietrificato) nella caverna del sogno; ma il risveglio al solstizio invernale non è un rito fallico, è una cerimonia di slegamento e di crescita che dovrebbe portare alla luce e irrobustire il neonato e pertanto la natura preprimaverile ed il giovane sole del solstizio. Il tempo precedente il solstizio è l'epoca del gran silenzio nella caverna. Nella descrizione del Tibet di padre Hyazinth[54] è detto: « *Quand la montagne est couverte d'une neige profonde... il faut se garder de faire du bruit..., de proférer la moindre parole; sans cela la glace et la grêle se précipiteraient avec abondance et célérité* ». Lo sferragliare di catene, il fischio delle sferze, il sibilo del fuso, il russare, il rumore delle raganelle, dei sonagli durante le feste di preprimavera rompono quel silenzio. Ma non sono simboli fallici bensì rumori di crescita dotati di forza apotropaica. Sono sedi delle anime che premono verso la vita. L'ultimo rimasuglio di questa concezione sopravvive nella fiaba il cui eroe può richiamare ogni cosa che desideri con un fischio. Questo fu vero anche per l'uso del rombo nei riti iniziatici, perché queste cerimonie rappresentano sempre una morte sim-

[53] M. Schneider, *La canción de la lluvia* cit., p. 7.
[54] « Nouveau Journal Asiatique », 1830, 6, p. 217.

bolica ed una successiva rinascita, dopo di cui il candidato si deve comportare per qualche tempo come un *bambino* ancora incapace di parlare. A questo rito sono legati sacrifici, mortificazioni, aspre prove e l'apprendimento di canti rituali. Le battiture, le mortificazioni, il canto degli anziani hanno un significato diverso, e qui domina un accento musicale diverso. Si imita il gracchiare delle rane o si procura di ottenere il suono pieno e rotondo, cioè il simbolo sonoro fallico del sacrificio. Nelle fiabe è spesso il suono chiaro suscitato dall'anello che cade nella caraffa di cristallo.

Nei risuonatori primitivi, che insieme all'uomo formano lo strumento autentico, spesso è uno strumento di mortificazione che produce il suono. La donna si percuote la parte inferiore del corpo con la mano, e l'uomo si colpisce la parte superiore del braccio o la coscia fino a versar sangue. La tradizione nordica europea riferisce dell'uomo delle correnti che dimora soprattutto nei mulini e nelle cascate, dove afferra al suo allievo di violino la mano destra e gliela spinge avanti e indietro fino a fargli schizzare il sangue dalla punta di tutte le dita. Solo allora l'allievo raggiunge la perfezione dell'arte e può suonare in modo da far ballare gli alberi e da arrestare le cascate.[55]

Molti strumenti offrono paralleli ai simboli classici del sacrificio. L'albero, la nave, l'arco, la pietra, la pignatta, la vacca, il cavallo, la pelle, le vesciche sono simboli della caverna nella collina o delle nubi colme d'acqua della montagna celeste che sono nate dal sacrificio e diventano portatrici d'un nuovo sacrificio. Questi spazi vuoti sono come l'albero svuotato e diventato canoa, sono i « carri del sacrificio » o le « navi del sacrificio » che segnano il percorso alla via della vita. Sono espressioni specifiche dell'idea della cassa di risonanza da cui si sviluppa il suono. Tutti questi simboli sono

[55] J. Grimm cit., p. 408.

soltanto formulazioni concrete del risuonare dell'aurora che è più rapido di tutte le sue forme visibili, più rapido nello spazio fra cielo e terra e nel sacrificio di se stesso.

Si precisò dianzi che solo pochi strumenti servono ad un rito specifico. L'uso dello stesso strumento in tutt'e tre le zone è chiaro nel caso delle conche marine e dei gusci di chiocciola. Ogni strumento è insieme un oggetto che, se ha un carattere duplice, possiede altresì una forza magica. Questa è evidente nella forma stessa dei gusci di chiocciola. Ma la forza magica diventa efficiente (acquista *orenda*) soltanto quando l'apparecchio ha « la voce giusta ». Se si vuol conoscere pienamente il carattere dello strumento musicale bisogna tener conto dell'uso diverso che se ne può fare. La conca marina non è soltanto uno strumento musicale, ma anche un recipiente per bere, un vaso per medicine, una padella dove defecare, una pialla ed un simbolo sessuale in quanto riparo delle parti sessuali, oggetto da porre sui sepolcri, dimora dei morti, simbolo della preprimavera.

Visnù e Tritone soffiano in una conca marina nell'opera della creazione (prima zona). Nel calendario messicano la conca marina è il segno dello zero, cioè dell'inizio. La seconda zona corrisponde al suo uso nei riti medicinali e nella defecazione; la terza al suo significato nella magia fecondante fallica, nel culto dei morti e nei riti di nascita e d'iniziazione. I gusci di chiocciola appartengono all'attrezzatura tipica dell'« uomo con i sonagli » nei riti della preprimavera.

Il noto ritornello:

> Lumacone in casa, striscia fuori,
> ficca fuori i tuoi cornetti,
> e se non li vuoi ficcare
> ti butto nella tomba,
> ti mangiano i corvi,

pare che nasca da un rito di preprimavera che dovrebbe alleviare i parti. In Alsazia si canta:

Lumaca, lumaca vieni fuori
o ti faccio un foro nel guscio.

In Spagna si canta:

Lumaca, lumaca,
metti in terra i corni
o t'ammazzo
con la spada del Signore,

dove ritorna l'idea del sacrificio.[56]

Il tamburo a forma di recipiente deve al suo carattere infero ed alla sua connessione con la zona celeste il suo uso nelle cerimonie pluviali e di fecondità, i cui suoni tentano di congiungere il fuoco celeste alle acque infere. Esso è anche un altare sacrificale sul quale si posano le offerte o la cui pelle si soffrega di sangue o di altre offerte. Se il tamburo suona giusto, non si deve guardare dentro e si deve prima « scaldare » con canti.[57] Ho altrove dimostrato come il tamburo nella tradizione vedica sia identico alla vacca feconda (e alla nube che reca la pioggia).[58] Nel Sudafrica cinque tamburi rappresentano una mandria.[59] L'abitudine di riempire il tamburo a pignatta di acqua o di latte dovette risalire alla rappresentazione del tenebroso antro del sogno o nuvola piovosa, nei cui profondi laghi risiede il grande Manitù, il dio dell'ispirazione. Nel tamburo dei Bawenda trova espressione anche il carattere di totalità (le tre zone) poiché i due manici del recipiente sono chiamati « cosce di ranocchio », l'apertura del fondo

[56] M. Schneider, *La canción de la lluvia* cit., p. 27.
[57] F. Bensmore, *Menominee Music*, pp. 154-155.
[58] M. Schneider, *El origen musical...* cit., pp. 344 ss.
[59] P. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of S. Africa*, Oxford 1934, p. 39.

« vagina », la pelle « testa » e il circolo raso a metà della pelle « fontanella ».[60]

Rimane dubbio, in base ai pochi ma univoci elementi probatori a disposizione, se il tamburo a sfregamento sia veramente fallico. Presso gli Zulu si suona per la mestruazione, se no compare soltanto nei riti d'iniziazione. Ma le feste di maturità rappresentano una morte simbolica e una successiva rinascita. In Spagna esso si suona soprattutto di Natale e di Carnevale. Ma lo strumento spetta piuttosto ai riti di purificazione e di rafforzamento del solstizio invernale che ai riti matrimoniali (che durano dalla primavera fino all'inizio dell'estate). L'inverno è il gran periodo di quiete e perciò simbolo della morte e del sonno che infonde vita. Dice la tradizione popolare spagnola che il rumore del tamburo a sfregamento rappresenta il russare: allorché l'uomo dorme egli si purifica e acquista forze nuove, che possono essere superate soltanto dalla morte. Il senso del proverbio medievale tedesco:

Il sonno è forte, ma la morte
è più forte dell'estremo bisogno,

è presente anche nel ritornello spagnolo sul tamburo a sfregamento:

La zambomba tiene un diente
y la muerte tiene dos.

Oppure: « *El carrizo* (l'archetto per soffregare) *tiene dos* ». Comunque, la pignatta rappresenta la caverna del sogno e della morte o la matrice, non in funzione della fecondazione ma come corpo partoriente:

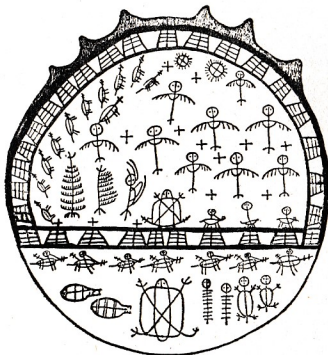
La zambomba està preñada
y ha de parir en enero;
ha de parir un chiquito
que se llama zambombero.

[60] *Ivi*, p. 37.

Questo fantolino che deve nascere in gennaio è senza dubbio il sole giovane dell'inverno, che ancor oggi in Spagna viene festeggiato nei riti di Carnevale che incominciano dall'Epifania.[61]

Se il tamburo a sfregamento rappresenta soltanto la caverna, il tamburo a telaio rotondo oppure ovale funge da immagine del mondo intero che la mano dello sciamano cantante fa risuonare. Lo spirito soccorritore degli sciamani eschimesi li sorvola fin tanto che cantano (come informa Rasmussen). Gli Juraki della tundra chiamano il tamburo a telaio, già noto nell'India antica, « albero ad arco cantante ».[62] Il telaio di questo strumento è tenuto su nel mezzo con un'asta trasversale che porta il nome di « tendine d'acciaio ». Il mazzapicchio è la « saetta » con cui si spara l'offerta, cioè la medicina. Il tamburo è dunque un'arma mistica la cui forza scaturisce dal piegamento doloroso del legno a formare un cerchio e dalla tensione della pelle sacrificata. Serve inoltre come mezzo di trasporto che porta lo sciamano in quelle lontane plaghe montane dove egli si consulta con gli spiriti dei suoi avi sulle condizioni atmosferiche e sui suoi malati. Pertanto lo strumento è anche chiamato carro, slitta o cavallo ed il mazzapicchio è chiamato frusta.[63] Secondo la descrizione d'un anziano sciamano dell'Altai,[64] il disco del tamburo a telaio della figura rappresenta nella parte superiore il cielo e in quella inferiore la terra (gli inferi), mentre la zona intermedia figura la cerchia d'influenza dello sciamano (dell'umanità), i cui otto tamburi sono direttamente collegati ai tamburi celesti. Sotto gli otto tamburi e sopra i tre della parte destra appaiono gli « spiriti veloci »

[61] M. SCHNEIDER, *La leyenda de Don Juan. Un mito de carnaval?*, « Clavileño », 1950.
[62] E. EMSHEIMER, *Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel*, « Ethnos », 1944, p. 142.
[63] *Ivi*, p. 147.
[64] POTOPOV-MENGES, *Materialien zur Volkskunde der Türkvölker des Altai*, « Mitt. d. Seminars der orient. Sprachen », 37, 1934, p. 62.

(suoni). A destra in alto volano otto falchi verso il sole, mentre i nove cervi a sinistra, fra i quali due renne, si volgono alla luna. « Il salice verde e quello bruciato » rappresentano l'albero della vita e della morte. Accanto si vede lo spirito soccorritore dello sciamano. A metà si trova la rana alla quale il figlio del dio Aerlik deve porgere la libagione sacrificale. La rana del mondo infero porta l'offerta ad Aerlik. Le bestie della parte inferiore sono (a sinistra) « Kär Pos » ed a destra serpenti

e lucertole, cioè simboli del fuoco e dell'acqua. Nella parte interna del tamburo c'è il « tendine d'acciaio » cui sono applicati (a sinistra) tre oggetti di ferro (« corazze cerchiate ») e tre cerchi di ferro; (a destra) quattro appendici di ferro e due di rame (« le frecce e l'Orsa maggiore »). Sull'orlo superiore si trovano sei « corna » e sotto di esse sei piatti di ferro a forma di coltello che raffigurano « il destriero abituato alla spada di rame ». Poiché il suono congiunge cielo e terra, lo sciamano che fa rullare il tamburo vola, e nel volo gli è utilissimo il

manico di legno (« la tigre dai sei occhi ») del tamburo.

Il tamburo-albero cavo o spaccato indica comunemente la sede (antro) d'una divinità, d'un avo morto o delle anime che ancora debbono nascere. Secondo H. Nekes, nel Camerun esso è considerato come una testa mozzata e perciò lo spacco vale come bocca parlante. Il costume di tapparsi la bocca gridando è certamente collegato a questa idea. Ma per lo più il tamburo con la spaccatura rappresenta un uomo intero, spaccato nella parte posteriore o anteriore. A Bali si dice che il suicida spenzolante da un albero, cioè un uomo che si è sacrificato, diventa un tamburo spaccato. Spesso questo tamburo antropomorfo ha un grosso gozzo.[65] Anche dove l'albero cavo-tamburo regge una pelle come nel caso dello *hue-huelt* (« il vecchio cantore ») dei messicani, pare che sempre rappresenti l'uomo, il cui sacrificio preme agli dèi assai più che quello della vacca (tamburo a pignatta), o del cavallo (tamburo a telaio). « Provvedi per noi un luogo dove possiamo star saldi e mangiare », dissero gli dèi al loro Creatore, il quale recò loro prima una vacca e poi un cavallo. Ma questi animali non trovarono favore agli occhi degli dèi. Solo allorché il Creatore produsse l'uomo, gridarono: « Evviva, questo è riuscito bene », e così l'uomo diventò l'offerta per gli dèi.[66] Più di tutti i tamburi quello spaccato ha la fama di parlare ed è finora lo strumento classico per la diffusione delle notizie. La forza magica e creativa del tamburo-albero è così grande che lo stesso Dio Padre degli Uitoto lo batté al fine di produrre le acque primordiali.[67] Verosimilmente questo Dio Padre era il Vecchio Cantore stesso perché molti alberi sono autofecondatori. Dal tamburo-albero proviene la lingua primordiale, la quale, sfuggita agli dèi, si rifugiò via via nelle acque, poi negli alberi e di

[65] A. Steinmann, *Ueber anthropomorphe Schlitztrommelor in Indonesien*, « Anthropos », 33, 1938, pp. 242-243.
[66] *Aitareya Upanishad*, in Deussen, *60 Upan.* cit., p. 17.
[67] Th. Preuss, *Religion und Mythol. der Uitoto* cit., vol. I, p. 28.

lì nel tamburo, nel liuto, nella ruota del carro e nell'arco.[68] Probabilmente vi sono collegate le lingue segrete rituali dei popoli indiani, arabi e dell'Africa occidentale parlate con sillabe tambureggiate[69] come i canti pure di sillabe ed il *riripinpin* o *rantaratan* dell'inizio e della chiusa dei canti popolari spagnoli. Di certo in Africa il testo delle sillabe tambureggiate secondo un dato ritmo è reputato più importante e sostanziale delle parole corrispondenti nella lingua comune. Se qualcuno viene offeso nella lingua del tamburo, il reo deve aspettarsi una punizione assai più aspra che se l'avesse fatto in parole semplici.[70] La musica è più sostanziale della parola detta. I tamburi spaccati sono spesso leggermente piegati e si pongono facilmente in rapporto, data la loro cassa di risonanza, con l'ideologia della nave. Non è il caso di rammentare la nota usanza, diffusa nei Mari del Sud, di usare come tamburi rituali i fianchi delle barche.

L'albero e la nave si denotano con la stessa parola assai spesso, nelle lingue indogermaniche e in molte altre (in Ewe, per esempio).[71] I Bramini chiamano gli inni navi sulle quali ci s'imbarca per fare il viaggio del sacrificio.[72] La più bella raffigurazione della nave del sacrificio nella musica strumentale è l'arpa, la cui fabbricazione, già notava A. Schaeffner, ha rapporti tecnici con la costruzione di navi.[73] L'arpa, che secondo la saga nordica[74] fu costruita per pena,[75] è considerata, come l'arco musicale che la precedette, il cadavere d'una fanciulla

[68] S. Lévy, *La doctrine du sacrifice dans les Brâhmanes*, Parigi 1898, p. 33.
[69] M. Schneider, *Zur Trommelsprache der Duala*, « Anthropos », 47, 1952.
[70] R. Betz, *Die Trommelsprache der Duala*, « Anthropos ».
[71] O. Schrader, *Reallexicon der indogermanischen Altertumskunde*, Strasburgo 1901, « Schiffe ».
[72] S. Lévy cit., p. 88.
[73] A. Schaeffner, *Les instruments de musique*, Parigi 1936, pp. 164-165.
[74] *Kalevala*, I.
[75] « Soltanto per dolore fu costruita, soltanto per afflizione fu costruita l'arpa, a giorni aspri è dovuta la curva, la chiave. Soltanto la tristezza tende le corde e altra pena fa il bischero ».

annegata o d'un uomo incurvato dalle afflizioni.[76] Essa sembra innanzi tutto una nave di morti la cui polena è un simbolo del fuoco (becco rosso, testa di caprone o di leone). Essa è anche considerata un cigno,[77] un rapace o un nibbio *(arpe)* che porta i morti alla risurrezione. La sua musica è il « canto del cigno » e senza dubbio sono i « cigni » che nel *Rigveda*[78] introducono i canti sacrificali, arpe o arpisti. Le arpe come ammobiliamento funerario sono riscontrabili tanto nella cultura nordica quanto nell'antica città di Ur. Secondo la tradizione estone, l'arpa protegge i vivi dalla morte quando è suonata da un cadavere,[79] poiché attrae i morti.

L'ideologia dei flauti, la cui documentazione più antica fornisce esemplari giganteschi (lunghi fino a 6 metri), dovette anch'essa risalire all'ideologia dell'albero duplice (o della canna). Anch'essi appaiono ora con forme antropomorfiche o, attraverso incisioni di aquile o di rane, alludono a un dualismo di fuoco e acqua. Presso i Duala sono maschili per la forma ma femminili quanto al timbro. Perciò formano il polo opposto al tamburo, che è femminile nel contorno e maschile quanto al suono. Il dualismo si mostra chiaramente nella Nuova Guinea dove il flauto *parak* è considerato il custode del duplice segreto della procreazione e della morte.[80] Le lunghe canne, piuttosto differenti, del flauto doppio esprimono il dualismo attraverso i suoni tremuli che dipendono dalla forma dello strumento. È diffusissima l'idea che il flauto parli, specie nella fiaba delle ossa cantanti (i morti cantanti) o della canna (l'albero) che cresce sul-

[76] J. Grimm cit., p. 756.
[77] C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Lipsia 1920, p. 231. Fra i Voguli e gli Ostiachi anche la gru e l'anatra (A.O. Väisänen, *Wogul und Ostjak. Melodien*, Helsinki 1937, prefazione).
[78] III, 53, 10; IX, 32, 3; 97, 8.
[79] V. Podgorbunski, *Materialy dlja izucenija Samanskich bubnov tuzemcev Sibiri*, in *Sbornik trudov professorov... Irkutskogo Universiteta*, vyp. 4, p. 212. L'autore deve l'indicazione al dr. Emsheimer di Stoccolma.
[80] P.H. Meyer, *Sonnenverehrung in Neuguinea*, « Anthropos », 28, 1933, pp. 48-49.

la tomba dell'ucciso e, mutata in flauto, accusa l'assassino. In molte fiabe il flauto vale come portatore di luce e di vita.

La pelle come simbolo sacrificale non compare soltanto nel coperchio del tamburo ma anche negli strumenti a fiato. In un trionfo degli Inca dell'antico Perù si vedono sei tamburi in forma umana, fatti con la pelle di nemici uccisi, gonfiati e battuti con un bastone.[81] Questo linguaggio dell'immolato produce la vita nuova. In tutta l'Europa si trovano resti di questa concezione la quale è connessa ai riti dell'inizio di primavera. Nella provincia dell'Orense in Spagna una maschera corre per il villaggio con un tricorno decorato con il sole e la luna in testa, bubbole alla cinta e una pelle di cane o di pecora sulla schiena. In mano stringe un bastone cui è attaccata una vescica con cui colpisce (la gente d'attorno).[82] Nei dintorni di Madrid si colpisce una vescica tentando di colpire la statua di san Sebastiano (20 gennaio). Nel suo *Vocabulario de Bierzo*[83] Verardo Garcia Rey descrive un gioco di Natale in cui i pastori dopo ogni strofe fanno scoppiare una vescica. Il significato è certamente lo stesso del tamburo rituale la cui pelle viene battuta al termine della cerimonia: un rito di nascita.

Poiché la collina da cui zampilla la fonte e sfavilla il fuoco è un essere binario, ben presto prende un posto simile a quello dell'albero. Anche nelle caverne montane dimorano gli antenati defunti e le anime delle generazioni ancora non nate. Allorché la venerazione che alla pietra era tributata nel neolitico illanguidì a favore del metallo, le fu attribuita la qualifica di « madre del ferro ».[84]

Tra le cose materiali scaturite dal suono primordiale

[81] R. e M. d'Harcourt, *La musique des Incas*, Parigi 1925, p. 17.
[82] V. Risco, in Carreras Candi, *Geografia general del reino de Galicia*, p. 747.
[83] 1934, p. 134.
[84] A. Forke, *Geschichte der alten chinesischen Philosophie*, Amburgo 1927, p. 547.

indurito la pietra è il primo elemento vibrante che l'uomo può afferrare con la mano. Il colle rappresenta, come l'albero o la colonna, il nesso fra cielo e terra. Le statue, ritratti di morti in pietra che ornano i sepolcri egizi o indonesiani, sono in certo senso dimore su misura per le anime, il cui involucro mortale è riprodotto in pietra. Per mezzo d'un rituale assai esteso i vivi della sua schiatta richiamano l'anima scomparsa del morto in questa dimora per lui preparata portandogli sacrifici di suoni e vivande. Un arcaico resto di questa concezione pare sopravvivere oggigiorno in Spagna, dove il popolo chiama *estantigua (estatua antigua)* un morto che compare di notte.[85] Una tale abitazione dell'anima è anche costituita dallo strumento musicale detto litofono o pietra sonora, che si colpisce con un martello. Lü-scic'un c'iu[86] dice che Ciung-tse Chi udì di notte il suono d'un litofono e alzò un lamento perché ne inferì che in quel momento suo padre aveva ucciso un uomo e nel farlo aveva perduto la vita anche lui.[87]

Come il tamburo, anche l'antica cetra cinese era uno strumento che ora rappresenta tutto l'uomo, ora comprende il cielo e la terra. Dalla narrazione del *Kin Ku Ki Kuan*[88] citiamo queste frasi: « Allorché l'imperatore Fo Hsi, lo scopritore del fuoco, vide come le scintille di cinque pianeti caddero su cinque alberi e la fenice si posò su questi alberi e riconobbe che il platano racchiudeva in larga misura l'essenza dell'universo e perciò doveva fornire la materia migliore per la costruzione di un bello strumento musicale, fece abbattere un platano e lo divise in tre parti, una per il cielo, una per l'uomo e una per la terra. La prima dava un suono chiaro e

[85] Le spiegazioni filologiche controverse della parola sono state delucidate da R. Menendez Pidal e C. Michaelis de Vasconcellos (« Revue hispanique », VII, 1900, p. 5).

[86] X, 10r.

[87] Cfr. A. Forke cit., p. 547.

[88] Lo Ta Kang, *Antologia de cuentistas chinos*, Buenos Aires 1947, p. 25.

leggero; la terza si mostrò troppo cupa e greve. Soltanto la seconda svelò tutte le sfumature e l'imperatore la trascelse. Settantadue giorni la si lasciò immersa nell'acqua d'un fiume e la si asciugò quindi all'ombra... ». Nella preparazione si seguì il principio del flauto di giada. Era lunga 3 piedi e 6,1 pollici, conforme ai trecentosessanta gradi della distesa dei cieli. Corrispettivamente alle otto feste dell'anno ed alle quattro parti dell'anno, era larga otto pollici davanti e quattro di dietro. L'altezza era di due pollici in rispondenza della dualità sole-luna. Il capo della cetra fu chiamato « Signore del bambino d'oro »; il corpo ebbe il nome di « cintura della donzella di giada », la voluta fu detta « spalla dell'immortale » e le due aperture rispettivamente « lago del dragone » e « stagno della fenice ».

La cetra aveva dodici manici per i dodici mesi dell'anno e in più un segno per la tredicesima luna. Le cinque corde rappresentavano i cinque elementi dell'universo: acqua, fuoco, legno, metallo e terra, e davano le note principali della scala *kung*, *chang*, *kiao*, *tcheu* e *yu*.

Nel tardo *Yoga Upanishad*[89] dell'*Atharvaveda* la via mistica verso Brâhman è configurata come un riconoscimento graduale di dieci suoni. La prima « eco » suona come *cinî*, la seconda come *cininî*. Non si sa niente intorno al significato di queste due parole, ma è ben descritto il loro effetto. La prima eco è commisurata all'organismo, la seconda incurva il corpo. La terza eco, che scaturisce da una campana, affatica l'uomo. La quarta risuona come un timbro di conca marina, e lo *yogin* udendola comincia a scuotere il capo su questo mondo.

Segue quindi un'eco come di corde pizzicate, che fa venire l'acquolina in bocca. Alla sesta, un battimani, il cercatore di Dio beve l'*Amritam* (l'immortalità velata dalla realtà). La settima eco ispira con rullo di tamburo

[89] *Hansa*, 10.

l'omelia sacra, ed il rullo successivo conferisce l'invisibilità. La decima, il rimbombo del tuono, rende Brâhman lo *yogi*.[90]

In sintesi: si deve affermare che tutti gli antichi strumenti musicali servono a superare il dualismo cosmico e questo è massimamente chiaro dove gli stessi strumenti musicali si suonano a coppia.

7. *Gerarchia nel simbolismo.*

Poiché il pensiero del sacrificio è il motivo dominante di tutto questo saggio, ora dobbiamo attaccare con piena consapevolezza la teoria che suppone dietro ciascun simbolo una rappresentazione sessuale e quindi conseguenzialmente tenta di ricondurre l'intera filosofia del simbolo al complesso erotico. Occorre qui in breve dimostrare l'insostenibilità di una concezione del genere. La dottrina vedica e brahmanica considera scaturigine di tutte le cose non l'istinto sessuale, ma il suono. Il suono sorge da un sacrificio ed è esso stesso un sacrificio la cui produzione incessante crea e mantiene in esistenza l'universo. Anche nelle altre culture, nelle quali questo pensiero non appare formulato in maniera altrettanto pregnante, la stessa idea si offre alla nostra attenzione nelle operazioni pratiche dei riti, specie nella macellazione, nelle ascesi e nei combattimenti rituali. L'espressione che classicamente designa il sacrificio è « sfregamento » e questo concetto vale tanto per la vita fisica quanto per quella spirituale. Mercé lo sfregamento nascono i suoni, gli astri, la conoscenza, la maturazione, la materia e tutto ciò che vive.

Ma queste cose non nascono soltanto dallo sfregamento, sono bensì sfregamento nella misura in cui diventano creative a loro volta. Anche la procreazione ses-

[90] P. Deussen, *60 Upan.* cit., p. 676.

suale rientra nella zona del sacrificio, ma farne il fondamento dell'intera filosofia della natura non equivale ad assegnarle il posto conveniente nel quadro gerarchico del mondo.

La filosofia simbolica è un tentativo di ricondurre a poche figure fondamentali la molteplicità delle forme fenomeniche. Se ad esempio la nota do, il pianeta Marte, il segno dell'ariete, il sole risplendente, l'istinto erotico ridestato, la pantera, il caprone, il tamburo a forma di clessidra, il crogiolo, ecc. sono tutti simboli della primavera, ciò nasce dal bisogno di dare un ordine alla pluralità dei fenomeni per padroneggiarli ideologicamente. Però geneticamente tutti questi elementi debbono considerarsi materializzazioni della nota do sui vari piani morfologici della vita. Il do è una delle note che si disciolsero dalla nota fondamentale. Nell'ambito astrale divenne il pianeta Marte, nel regno animale il caprone, nel computo del tempo l'inizio di primavera e così via. Ma non c'è la minima ragione di assegnare, fra tutte le materializzazioni enumerate della nota do, la priorità all'istinto sessuale, poiché questo rappresenta soltanto uno dei piani morfologici sui quali è efficiente il do dopo essersi staccato dal sibilante suono creatore. La materializzazione progressiva di questo suono procede gerarchicamente, in modo che il suono, la parola o lo spirito sono primari e la materia costituisce l'infimo gradino dell'evoluzione. Che questa gerarchia sviluppata dalla filosofia simbolica nel corso della storia sia diventata in molti ambienti incomprensibile e che il suo linguaggio di segni, che addita alle connessioni ed alle cose comuni, divenga intelligibile ormai solo sul piano sessuale, mostra soltanto che la Tradizione è caduta nella massima decadenza.

Si aggiunga un secondo elemento: chi non riconosce nel simbolo la contraddittorietà condizionata dal tempo attraverso l'evoluzione, non penetrerà mai l'essenza di questa concezione. L'aquila è nel contempo l'animale

della grazia divina ed un rapace spietato. Il pesce è l'animale dell'oceano della morte e nel contempo della fertilità. Il simbolo rappresenta piuttosto la relazione fra i due piani che non questo o quel polo. Il sarcofago e la culla non stanno l'uno accanto all'altra bensì l'uno nell'altra. Da ogni tomba nasce un albero della vita e da ogni culla un albero della morte. Ogni cerimonia sessuale è anche un rito funebre e viceversa. In tutta la zona linguistica indogermanica la sposa è posta su una pietra rotonda o sulla pietra tombale dell'antenato primordiale, nella cui schiatta ella fa il suo ingresso. La tomba degli avi e la pietra matrimoniale significano originariamente la stessa cosa.[91]

8. *La magia.*

La forza magica della musica è fondata sulla priorità del suono nel cosmo. « Il cantore suonava l'arpa dinanzi al re ed entrambi divennero una cosa sola ». La musica congiunge perché porta a consuonare tutto ciò che è capace di vibrare, o almeno lo fa oscillare. Al lettore moderno questi pensieri possono sembrare giochetti letterari, eppure si tratta d'una realtà irrefutabile. Chi scrive non è il solo ad aver visto con i propri occhi come scorpioni, serpenti e anche uomini siano immobilizzati e resi rigidi in virtù di certe sillabe o note di flauto, fino al momento in cui li si « disin*canti* ». La potenza del suono vibrante pare però limitarsi a ciò che è suscettibile di vibrare, e poiché questa facoltà è stata smarrita dall'uomo moderno in misura spaventosa, egli si trova comprensibilmente a cospetto di queste cose in uno stato d'incredulità o di smarrimento.

Certi passi della letteratura cinese arcaica danno adito a supporre che già in tempi remoti si concepì tutto

[91] Cfr. R. Weiss cit., p. 182.

l'universo come un organismo di vibrazioni. Questo pensiero non è da nessuna parte espresso in modo diretto e in questa forma generale, ma vige il presupposto che soltanto cose d'ugual natura possano agire l'una sull'altra. Così in *Lü Pu Wei* si afferma che quando si suoni una determinata nota, una nota analoga oppure la sua ottava vibrerà insieme, perché forze uguali si attirano a vicenda. Così il drago provoca la pioggia, perché appartiene all'elemento acqueo, e ogni corpo produce la propria « ombra ». Analogamente il magnete esplica la sua forza attrattiva sul ferro perché (secondo il commentatore) è madre del ferro e « pertanto può attirare il suo figliolo ».[92] Ma poiché il suono è la sostanza originaria di tutte le cose, la teoria vibratoria non può limitarsi all'ambito esclusivamente acustico, ma deve fornire la base per spiegare tutti i rapporti vicendevoli. Dalla nota originaria delle acque si alzarono in virtù delle frequenze crescenti del suono il calore, la luce e infine tutto il mondo materiale.

Il suono « non solo crea la sostanza di tutti gli esseri » *(Sema Tsien)*, ma « li contiene altresì », se il suono fondamentale divenuto musica si congiunge alla « convenienza ». La parola « convenienza » risponde ad un concetto difficile a tradursi, che si può anche esprimere con « rito », « cerimonia », « buone maniere » o « costume ». Si tratta cioè del rito che è legato alla musica, mediante il quale l'ordine cosmico è rappresentato. Nello *Yo-Ki* troviamo questo passo: « La musica è l'armonia del cielo e della terra; la cerimonia è la gerarchia fra cielo e terra. Grazie all'armonia sorgono e si sviluppano gli esseri, attraverso la gerarchia si articola la molteplicità. La musica trae la sua forza efficiente dal cielo, i riti ne esplicano la forza ordinatrice sulla terra. La musica è all'inizio della creazione, i riti nascono dagli esseri

[92] A. Forke cit., p. 547.

terrestri ».[93] Da questa concezione fondamentale si sviluppa un cerimoniale complicato, nel quale a seconda del tempo dell'anno muta l'altezza assoluta delle tonalità. Nella scala pentatonica ogni grado è attribuito ad un pianeta, mentre la serie delle dodici lunazioni o dei segni zodiacali risponde alla scala cromatica di dodici note. Se si produce l'armonia perfetta fra cielo e terra, cioè la « grande musica », i riti e la musica penetrano fino alle intelligenze degli spiriti celesti, costringendo le forze del cielo a calare sulla terra e consentendo alle forze della terra di sollevarsi al cielo.[94]

Il *Li Ki* contiene[95] questo inno alla musica: « Se l'uomo eccelso onora le cerimonie e la musica, cielo e terra fanno splendere la loro luce. Cielo e terra congiungeranno felici la loro forza, *Yin* e *Yang* (maschile e femminile) concorderanno e tutte le cose saranno scaldate, protette, custodite e fatte crescere. Così si sviluppa la vegetazione di piante e alberi, e crescono i bocci richiusi. Le schiere alate e piumate prendono il volo, crescono le corna, si destano dal sonno invernale gl'insetti e vengono alla luce. Gli uccelli covano le loro uova, le bestie pelose s'accoppiano e procreano i piccoli. I mammiferi non sono colpiti da aborti e non periscono gli uccellini nelle uova. Tutto ciò si deve ricondurre all'influsso della musica ».

Ogni crescita sana è dovuta all'ordine e alla consonanza di *Yin* e *Yang*. Il concetto di ordine non è mai tutt'insieme principio e sostanza d'un fenomeno nella stessa misura in cui lo è nella musica, che è del tutto immateriale. È certamente non fortuito che ancora nell'uso linguistico odierno il concetto dell'intesa reciproca si esprima con parole che provengono dall'ambito

[93] Cit. da M. Courant, *Chine*, in *Encycl. Lavignac*, vol. I, p. 205.
[94] E. de Chavannes, *Mémoires historiques de Sema Tsien*, Parigi 1895-1905, vol. III, p. 238.
[95] II, p. 115.

acustico (concordanza, unisono, armonia, essere d'accordo, *entendement*, ecc.).

Dove risuona la musica nasce *ipso facto* l'ordine, poiché i suoi intervalli ed il suo « tempo » poggiano su rapporti numerici semplici. Soltanto così si spiega il ruolo di quest'arte nella magia bianca. Nella magia nera la si utilizza in maniera contraria. In luogo del suono ordinato interviene il rumore disordinato. In un sol caso la magia bianca pare prescrivere un desolato rumore stregonesco ed è in forse che non si tratti d'un fenomeno decadente. Durante le fosche notti di luna nuova si usa stornare il pericolo che corre la luna mediante il cozzo di scudi e spade, il frastuono di pestelli agitati nei mortai e altri arnesi di pietra. Questo clamore rituale poggia sulla concezione per cui la pietra, il ferro ed il metallo sono i simboli efficienti del sacrificio, perché il loro suono cela tutta la forza delle anime, dei morti e dei non nati pronti al sacrificio. Ma gli spiriti maligni temono questi suoni perché si vogliono sottrarre ad ogni costo al sacrificio, e la loro essenziale malvagità è in funzione di tale atteggiamento negativo. Il loro perfido comportamento è determinato dal fatto che non infliggono all'uomo il dolore, a causa della benedizione che ne proviene, come gli spiriti buoni, ma invece cercano il male fine a se stesso. Non il rumore in se stesso spaventa i demoni, che vogliono distruggere la luna nuova, poiché il « frastuono d'inferno » è la sostanza della loro vita; ciò che li mette in fuga è il suono bronzeo, il canto sibilante ed il chiaro ritmo del sacrificio in cui vivono gli spiriti buoni (morti). « Il *Tao* colma l'intero universo... Ne nascono tutte le cose. Questa essenza... non si può richiamare col rumore, ma sì con i suoni ».[96]

È verosimile che questa cerimonia della luna nuova consistette all'origine in un cozzo di oggetti metallici fragorosissimi e però ritmicamente ordinato, mentre vi-

[96] *Kuantse*, XVI, 1.

ceversa il rumore disordinato è un fenomeno decadente. Forse il fragore è tanto intenso perché soltanto così si riesce a raggiungere e « nutrire » gli spiriti sordi (cioè maligni, marci). Per ciò che riguarda la valutazione del rumore, si può anche dare per scontata un'osservazione difettosa da parte degli studiosi europei. Chi scrive ha potuto più volte accertare che in questi « clamori » ogni suonatore segue un ritmo ben preciso e tutt'altro che casuale, e che gli indigeni non percepiscono la loro polifonia di suonerie come un rumore disordinato più di quanto noi si consideri come un accavallarsi senza senso un corale polifonico.

9. *Conclusione.*

Uno strano mistero vive nelle onde di un suono vibrante. Se si comunica un movimento ad un oggetto in posizione di riposo, esso accoglie l'impulso e ripete il movimento finché l'energia ricevuta non si sia estinta. Avviene lo stesso con una corda messa in vibrazione o una colonna d'aria; ma mentre l'onda lentamente si estingue, s'alzano piano dei suoni più lievi e più chiari, come da nebbie umide, dal canto che si dilegua. Dalla nota fondamentale che si sacrifica nascono gl'ipertoni. In questo fenomeno della natura si manifesta un principio edificatorio ed è di estrema importanza per la scienza musicale che questa idea torni a prendere forma nella scienza della natura più recente; Hans Keyser nella sua *Harmonia plantarum* ha dimostrato la coincidenza fra la progressione degli ipertoni e i valori numerici che presiedono alla crescita delle piante, riscoprendo il grande significato normativo del suono noto alla Tradizione egizia. E così pare che gli antichi non scherzassero allorquando dicevano: All'inizio fu la Parola, il Suono. La « parola » perpetua il suono primordiale (non precisabile in note) ed il tono (del canto) è l'atto che la parola pro-

crea o rinnova. Quando la *Chândogya Upanishad*[97] dice che il canto solare eseguito con la voce giusta raggiunge l'altro mondo e può perfino piegare la volontà degli dèi, intende parlare dell'infinita forza d'attuazione che era il sacrificio sonoro ovvero della forza che ha il braccio con cui il dio dirige la musica dell'universo. Così in India il braccio alzato (un segno del sole levante) e nell'antico Messico la nube umida sono, col sole, la corda dei sacrifici, e i contrassegni della guerra sono simboli della musica.

[97] I, 6, 1-4, 8.

2.
LA MUSICA COME MODELLO DEL MONDO

1. Quanto più antico è il passato a cui risaliamo nella storia dell'umanità, tanto più vediamo la musica comparire non in forma di divertimento o di manifestazione artistica, ma come elemento legato ai particolari più umili della vita quotidiana o connesso agli sforzi ostinati tesi a stabilire il contatto con un mondo che possiamo chiamare metafisico.

In tali circostanze la musica costituisce un substrato di tanta importanza da essere quasi onnipresente. Si canta durante una discussione, si canta per salutare o ringraziare una persona, si canta anche davanti ai tribunali, per meglio appoggiare la tesi che si difende. Nel *culto* ogni azione svolta senza musica o senza il concorso della parola sonora permane debole, poiché è al *suono* che i riti devono la loro efficacia.

Come abbiamo visto, numerosi racconti, secondo i quali il mondo fu generato da un canto, ci dicono che il creatore produsse quella musica creatrice per ordine di un Dio supremo, immobile e dotato di un corpo totalmente immateriale, dall'essenza sonora. L'azione del *creatore* non fu altro che l'attuazione del pensiero puro e sonoro in immagini visivamente e acusticamente percepibili. In numerosi miti di creazione ci è riferito inoltre che tale forza creatrice (il canto) *precorse* il dio. Essa « cammina dinanzi al creatore », il quale, dopo

essere partito dal settentrione, si volse verso levante.

Tale canto, che era all'origine del moto, creò per prima cosa i punti cardinali « sacrificandosi », ossia dileguandosi nello spazio, poiché la nozione del *cantare* è sempre legata all'idea di sacrificio. Nella tradizione vedica la parola *ark* (cantare) è sinonimo di « spirare, sacrificare, dispiegarsi, svolgersi ». Cantare significa « dare », e udire « ricevere ».

Poiché il mondo attuale ha acquisito la sua forma concreta mediante la materializzazione di tali dati acustici primordiali, l'essenza o il substrato di ogni creatura è necessariamente di natura acustica. Perciò numerose civiltà attribuiscono a ogni essere un grido o un canto strettamente personale, nel quale risiede la forza vitale individuale. Presso numerosi popoli, non si prende legalmente atto dell'esistenza di un individuo se non dopo l'acquisizione di tale canzone, detta « personale », o di un nome particolare (generalmente segreto), il cui ritmo contiene l'essenza sonora del suo portatore. Le pratiche dei cacciatori di teste sembrano fondarsi sull'idea che non possano esserci in terra più persone vive di quanti siano i canti personali disponibili.

Nella sua essenza metafisica la società umana è una polifonia.

Esaminando più da vicino il problema della materializzazione del suono originario, constatiamo che in molte leggende (soprattutto nei paesi rivieraschi dell'Oceano Pacifico) la materia non è posta in essere dal creatore-cantore ma dal suo rivale. È dunque alla collaborazione del creatore e del suo rivale *(coyote)* che le creature devono la duplicità della loro natura, ossia la loro vitalità e la loro mortalità, poiché la materia peritura posta in essere dal rivale rimarrebbe assolutamente morta, se il creatore non la animasse con il suo canto.

Tale canto è un ritmo, cioè quasi un accordo che regola i rapporti tra il corpo materiale e la vita spirituale di ogni creatura. Tale ritmo è la natura psicofisica della

creatura. E nello stesso tempo è il *simbolo* della vita nel senso più profondo del termine, poiché realizza l'azione del *symbàllein* nel modo più sostanziale, riducendo i più diversi piani organici dell'esistenza alla loro natura sonora. Grazie a tale azione il ritmo è anche il patto secondo cui si regola il gioco delle forze armonizzatrici dell'universo. Il ritmo è alla base di ogni mutamento, tanto nel tempo quanto nello spazio. Per questo la Cina antica, allo scopo di sottolineare il ruolo fondamentale delle forze musicali nella vita cosmica, identificava il dio della musica con il dio del matrimonio, poiché il matrimonio, ossia la consonanza di due suoni o di due canti, è il principio di ogni alleanza.

Il ritmo « giusto » che mantiene l'equilibrio nel singolo e regola i rapporti nella società si manifesta sul piano specificamente musicale, ad esempio, nei canti alternati degli uomini e delle donne, considerati nella Cina antica come il mezzo più degno e decoroso per sollevare le forze dell'istinto e dell'inconscio, senza che esse perdano il loro equilibrio.

Ma tale ritmo non regola soltanto i rapporti terreni. Regola anche i rapporti tra il cielo e la terra, mantenendo tra essi l'equilibrio, o dando un netto predominio al cielo. È così che si intona una *musica alta* e una *musica bassa*, e il cielo suona sempre la musica alta. Tale ritmo, dunque, non sempre costituisce un gioco di forze uguali, ma un concerto articolato in modo gerarchico, in cui il suono alto o forte e il suono basso o debole simboleggiano sia il cielo e la terra, sia il re e il suo popolo, sia il medico e i suoi assistenti.

In tale processo ritmico dobbiamo distinguere due idiomi molto diversi. Il primo è animato da uno spirito creatore e spontaneo, e si manifesta essenzialmente nel canto di lode. Il secondo si fonda soprattutto sulla tecnica dell'imitazione. Il primo si realizza mediante un atto in certo senso impersonale e disinteressato. Opera senza mediazioni intenzionali, semplicemente per le qua-

lità che sono innate in esso. Il secondo cerca di contraffare tali qualità con l'intento di impadronirsi della potenza che scaturisce da tale imitazione. L'azione del primo consiste nell'attrarre gli dèi per *simpatia* e in modo *religioso*. Quella del secondo è *magica*: cerca di soggiogare gli dèi, anche con l'inganno. Anche quando questi diversi comportamenti di fronte agli dèi scompaiono nel corso delle vicende storiche, le musiche che da essi derivano (la musica artistica) conservano ancora l'eredità di tale antico substrato dottrinale. L'arte pura conserva sempre qualcosa di religioso; e gran parte della più tarda terapia musicale, o delle idee circa l'educazione dell'uomo per mezzo della musica, manifesta ancora un'attitudine sicuramente magica, benché le idee fondamentali abbiano da tempo ceduto il posto a modi di pensare razionalistici.

2. L'ideologia implicita negli strumenti musicali è influenzata, d'altra parte, da elementi non specificamente musicali. Sembra probabile che originariamente i rapporti esistenti, dal punto di vista della loro costruzione, tra gli strumenti musicali e gli analoghi arnesi di lavoro, si esprimessero anche sul piano sociologico. E quindi un arco musicale potrebbe originariamente essere legato al cacciatore o a una civiltà di cacciatori. Ciò non significa che ogni strumento musicale abbia necessariamente un duplice uso. Tuttavia gli usi magici (i corpi di tamburo costituiti da vasi per grano, i ninnoli-amuleti, le corna, ecc.) confermano almeno che il duplice uso è molto frequente. Nella mitologia, gli dèi che eseguono le loro opere con l'aiuto di uno strumento musicale sono legione. Il dio del tuono esercita il suo mestiere con un tamburo. Gli dèi guerrieri atterrano i loro nemici letteralmente a *colpi* di corno o di tromba e spesso tali strumenti non sono semplicemente gli *attributi* di quegli dèi, ma sono gli dèi *stessi*. Le caverne feconde sono le casse di risonanza nelle quali hanno sede le voci divine,

ossia l'essenza della forza degli dèi. Simile strumento, capace di carpire la voce di un dio, messo tra le mani di uno strumentista umano è dunque capace di forzare la volontà degli dèi. Tale identificazione di un dio con uno strumento musicale ha l'analogo nella identificazione dello strumento con lo strumentista, a patto che quest'ultimo sia veramente nato o « fatto » per il proprio strumento.

La Cina antica stabiliva anche rapporti – forse per un bisogno estremo di sistematizzazione – tra gli strumenti e le attitudini fisiche degli uomini che li suonavano. Le persone dalla schiena curva dovevano suonare le campane, mentre gli uomini dalla schiena eretta (e inarcata) suonavano i litofoni.

Ricordiamo infine che lo strumento musicale può essere simbolo del potere di un capo, di una tribù o di un organismo determinato in una tribù particolare.

3. Un terzo ordine di idee si riferisce allo stato sociale del musico. Nella maggior parte delle civiltà antiche, il musico è considerato come un personaggio straordinario, talora semi-divino, poiché – somigliante quasi al creatore – egli crea, si può dire, traendo dal nulla. Pur senza possedere una materia palpabile, egli fa sorgere forme indubitabilmente reali. E anche se non è creatore, anche se è soltanto imitatore, egli ha pur sempre il potere di esercitare una certa influenza sulla natura acustica dei creatori di questo mondo. Benché la sua azione sia soltanto analogica, egli possiede la facoltà di udire la voce segreta di tutti gli oggetti animati o inanimati, e di rifletterli. Durante il suo sonno riceve la visita dei morti che gli conferiscono la capacità di trasformarsi in una dimora passeggera degli dèi.

Il *Rigveda* ci riferisce che Vasishta, il primo musico, era figlio di Mitra-Varuna e di Urvashi. Vasishta significa « colui che si erge in un vaso ». L'inno 33 del libro VII dice: « Mitra e Varuna nascendo dal sacrificio, toc-

cati dagli omaggi che sono loro dedicati, entrambi ugualmente hanno gettato nel vaso (Urvashi) il loro seme (la loro voce) e dal mezzo di tale vaso si levò e si dispiegò Vasishta ». Ma anche Vasishta è personaggio destinato al sacrificio. Egli è un canto, la cui missione consiste nel sacrificarsi dentro la sua caverna di risonanza, e nel dispiegarsi nello spazio. Ed ecco un carattere che definisce il musico quasi in tutte le antiche tradizioni: egli è un personaggio di sacrificio, assillato dagli dèi o dalle anime dei morti, che hanno bisogno del suo canto. Non è dunque consigliabile essere legati da amicizia con lui. Secondo una tradizione siberiana, un musico cosciente della propria missione non reciterà mai le sue canzoni migliori (le più « vere ») dinanzi ad amici, poiché, assillato dai morti, opprimerebbe gli amici con tutta l'angoscia della propria vita.

Vasishta è l'antenato celeste della casta dei musici-sacerdoti creatori, dei quali il *Rigveda* dice che portano la luce in se stessi. Analoghi al creatore, la loro sede è la caverna del sacrificio situata sotto le radici dell'albero del mondo.

Accanto a tale musico-sacerdote ve n'è da segnalare un altro. È un personaggio legato anch'egli all'albero del mondo (ma soprattutto al tronco) e di natura essenzialmente magica. È lo sciamano, che per mezzo del suo canto o del suo tamburo cerca di salire al cielo per mettere la mano sugli dèi o sugli spiriti. Il modello mitico da cui tale personaggio sembra essere tratto, non è il creatore e il suo spontaneo canto di lode ma piuttosto l'eroe culturale dalla duplice natura, la cui potenza promana dalle facoltà di imitazione, che egli sviluppa sia con la sua voce sia con il suo strumento, chiamato talvolta « albero cantante ». Tale albero è il « canale » attraverso cui le forze terrestri possono comunicare con le forze celesti. Come il suo antenato mitico (l'eroe culturale), lo sciamano è ora medico o produttore di pioggia, ora fabbro o cacciatore.

Egli « tira » le sue melodie come si tira una freccia. Il suo strumento corrisponde all'albero, alla corda o alla scala di cui l'eroe culturale si servì nei tempi mitici per fare la spola tra il cielo e la terra.

Tali due tipi di musico-sacerdote e di mago (che possono per altro coesistere in seno a una stessa civiltà), li ritroviamo in altre età trasformati in musico di corte e in bardo. Come il musico-sacerdote è considerato nel tempio quale messaggero e legato del dio di cui canta la lode, così il musico di corte è il portavoce e il glorificatore del capo da cui dipende. Al tipo dello sciamano, talora itinerante e accompagnato dal suo assistente, potrebbe corrispondere il bardo con il suo aiutante, bardo che, avendo conservata la propria indipendenza, fruisce di una autorità particolarmente grande.

Nelle società ancor più secolarizzate, tali due tipi di musici sembrano riapparire sotto l'aspetto delle due classi tradizionali di giullari. Constatiamo infine la comparsa del musico-funzionario e la nascita del virtuoso, costui come ultimo rappresentante della famiglia dei musici ambulanti.

Questi otto personaggi non rappresentano evidentemente i soli tipi possibili, e per ben stabilire le relazioni genealogiche che qui presumiamo occorrerebbe riuscire a precisare meglio i lineamenti e le situazioni storiche di ognuno di essi. Per ora mi sembra che il tipo *ambulante* discenda dalla stirpe dei maghi. È probabile che il musico che va di terra in terra si sia formato sul modello mitico dell'eroe culturale. Tale cantore e medico, spesso simboleggiato con la stella del mattino, legame tra il giorno e la notte e tra il cielo e la terra, si sacrifica ogni giorno nelle fiamme dell'aurora. E poiché la stella del mattino è spesso raffigurata come un dio cieco (con gli occhi bendati) che cammina nelle tenebre, potrebbe darsi che la grande venerazione notoriamente riservata ai musici ciechi sia radicata in tale simbolo,

che appartiene alla mitologia dei paesi rivieraschi del Pacifico.

Al contrario di tale musico ambulante, il cantore del tempio e il musico di corte sembrano originare la stirpe dei musici *sedentari*. Nell'età medievale, il musico di corte è il trovatore di alta nascita, l'autore di ditirambi, mentre il musico ambulante è rappresentato da giullari di bassa estrazione. In ogni modo, l'antica distinzione tra musica alta e musica bassa rimane ancora percepibile durante lunghi secoli, benché l'antica antitesi di *cielo* e *terra* si sia a poco a poco trasformata in quella di società *nobile* e società *volgare*.

È certo che la professione di musico è una di quelle che più hanno tardato a farsi riconoscere quale mestiere regolare e onesto. Carica di troppe antiche concezioni magiche o religiose e di tutte le particolarità della mentalità artistica, essa è rimasta troppo a lungo insieme ammirata e disprezzata. La sua ambivalenza tocca a volte la regione della santità, poiché, come l'albero del mondo, il musico si colloca tra due mondi, tra il cielo e la terra, tra la vita e la morte. Ecco perché si evitano rapporti troppo personali con lui. Tanto lo si rispetta quanto lo si teme o lo si disprezza. Si stimano le sue facoltà, di cui si ha talora bisogno; ma tale stima è ancora troppo mista al timore che un musico dotato di tutti i diritti di un essere comune possa abusare del suo potere.

Talora il musico sembra persino essere un fuori-casta. Se è vero che nel sistema delle caste ogni gruppo corrisponde a una parte necessaria del sistema sociale, l'esclusione del musico equivarrebbe a una totale espulsione dalla società legale. In realtà, lo si trova soprattutto ai margini, o in caste limitrofe della società. In India, la maggior parte dei musici fa parte delle classi oppresse più umili: sono i vicini prossimi degli spazzini, delle levatrici e dei paria. Tuttavia il *dholi* della tribù dei Bhil, o il musico mendicante di Ceylon, non è affatto un personaggio malvisto: è un uomo di cui si ha costantemente bisogno. Secondo W. Koppers, il *dholi* è « un dizionario vivente delle genealogie », che i coltivatori consultano in ogni sorta di affari.

In occasione dei matrimoni lo si incarica di diramare gli inviti; durante le nozze canta le lodi del suo ospite; ai funerali batte il tamburo per il morto. È vero che i coltivatori non mariteranno mai la loro figlia con un *dholi* e non pranzeranno mai con lui alla stessa tavola. Non accetteranno neppure acqua dalle sue mani. Ma lo gratificheranno sempre con doni, soprattutto di viveri, e rivolgendogli la parola non esiteranno a intitolarlo: « Venerato maestro » o « Caro zio ».

La ragione teorica di tale esclusione del musico dalla società sembra essere originariamente questa: poiché il musico non appartiene né alla terra né al cielo, né alla società degli uomini né a quella degli dèi o a quella dei demoni, egli è necessariamente situato tra i due gruppi. In tal caso il musico-sacerdote occupa la casta più alta, limitrofa tra gli uomini e gli dèi. Al contrario il mago, che non canta la lode degli dèi ma si erge contro i demoni del mondo infernale, si situa necessariamente ai confini inferiori o nella casta più bassa della società umana.

Ciò che determina il posto del musico nella società non è tanto il genere di strumento che egli usa, quanto il genere di musica che egli suona.

Il suonatore di tamburo, le cui funzioni consistono nel lottare alla porta dell'inferno contro i cattivi demoni, appartiene alla stessa classe dei carbonai, degli spazzini e dei lavandai che lottano contro il sudiciume e le immondizie. Al contrario, il suonatore di tamburo destinato al servizio degli dèi deve appartenere a una casta alta. Secondo Hocart, i suonatori indù di tamburo che suonano nel *cortile* del santuario sono di bassa casta, mentre i cantori e i suonatori di tamburo collocati più in alto, sui *balconi* del santuario, sono agricoltori. I primi simboleggiano la musica bassa, gli altri la musica al-

ta. In Tibet le orchestre di musica profana appartengono alle basse caste, mentre le orchestre di musica spirituale sono costituite da membri delle alte caste.

Nei sistemi sociali dell'Africa equatoriale e nel Ruanda, i musici sembrano essere divisi in due classi.

Nel Ruanda la società è costituita da funzionari regali, guerrieri, contadini, e da una casta inferiore comprendente i cacciatori, i vasai, i produttori di pioggia e i musici. Tali musici spesso sono schiavi. Soltanto i suonatori di tamburo, che sono uomini liberi, appartengono sempre alla casta dei funzionari.

Nella società tripartita dei Tuareg i musici fanno ugualmente parte della classe degli schiavi.

Presso i Tommo del Sahel li si divide in due gruppi: il primo comprende i musici-consiglieri del re; il secondo è composto di musici-schiavi che durante le battaglie si disperdono nella mischia per eccitare gli uomini al combattimento.

Un personaggio particolarissimo è il suonatore di tamburo che si erge inviolabile al centro del campo di battaglia, allo scopo di mantenere il ritmo della lotta. Qui ancora sembra manifestarsi l'antica concezione, che la musica è l'origine e l'essenza di ogni moto. Anche nei canti di lavoro, la funzione essenziale della musica non sembra essere quella di accompagnare ritmicamente i moti fisici che il lavoro esige, ma semplicemente quella di mantenere il grande flusso e riflusso delle forze concertanti della società vivente. Il tamburo posto sulla collina risuona tanto per gli amici quanto per i nemici, al solo fine di evitare ogni ristagno del moto nella lotta.

Presso numerose civiltà il musico-schiavo, o funzionario, rappresenta anche un capitale e può, all'occorrenza, essere venduto ad altissimo prezzo. È noto che in Mesopotamia e nella Cina antica si cedevano schiavi, o anche orchestre complete, come tributo di guerra. Nella società araba medievale il musico-schiavo, educato da un maestro, veniva venduto pubblicamente (e ciò è accaduto anche in Giappone). Il Kitab al Agani riferisce che il grande virtuoso Ibn Mossadeh ottenne la libertà grazie alla generosità di un mecenate, che si accorse delle sue doti al mercato.

Esaminando le condizioni materiali in cui vivono i musici, siamo nuovamente indotti a distinguerli nei due gruppi classici. Il cantore sedentario e ufficiale, che spesso fa parte della nobiltà sacerdotale, esercita generalmente funzioni di amministratore remunerato. Nell'India antica, in cui il musico-sacerdote era considerato come il diretto rappresentante del dio Agni, le condizioni materiali del cantore erano agiate, protette e sicure, e, secondo Oldenberg, dei suoi redditi egli non doveva rendere conto che ai suoi lari.

Le condizioni del musico-mago sono ben diverse.

Egli è generalmente povero e conduce un'esistenza molto dura. La sua sorte è incertissima. Vive soprattutto dei doni che gli sono offerti. Soltanto dal momento in cui decide di mettersi in cammino come virtuoso ambulante può trovare il modo di arricchire. Ma benché tale musico-virtuoso si ponga da allora sempre più a servizio di un pubblico che non gli chiede altro che il puro divertimento, permane un certo imbarazzo a pagare un artista in denaro sonante, poiché il mestiere di musico è, come quello di medico, non una professione, ma una missione. Conseguentemente, non lo si remunera mediante una somma di denaro, ma gli si offre un dono stimato equivalente, in segno di gratitudine.

3.

MUSICA E MAGIA

Ogni qual volta un rito magico raggiunge l'apice assistiamo ad un canto, ad una recitazione enfatica o mormorata, ad un ruggito o ad un grido, ad un sibilo o ad altri suoni inconsueti prodotti dagli stregoni. Non esiste azione magica senza l'intervento d'un fenomeno acustico. A quel che so, non è stata tuttora data una spiegazione sia pur superficiale dell'ubiquità del fenomeno musicale nei riti. Se considereremo la musica come un elemento destinato meramente a elevare il cuore dell'uomo e ad accrescere la solennità d'una cerimonia, possiamo star certi che susciteremo l'assenso degli storici moderni; ma imboccheremmo una falsa pista se applicassimo una tale idea alla musica dei riti esoterici delle civiltà antiche.

La base d'ogni esoterismo è l'idea dell'unità della vita cosmica. In base ad essa un sostrato comune ed una comune legge garantiscono una tal quale omogeneità di tutti i fenomeni nonché la loro integrazione e reciprocità. Si abbia condiscendenza per questo luogo comune che premettiamo a queste considerazioni. Esso è infatti il nostro punto di partenza, cui vorrei aggiungere un elemento non del tutto nuovo, ma che non è mai stato analizzato bene, né sviluppato fino alle ultime conseguenze. E saranno proprio queste ultime conseguenze che ci consentiranno di innestare le idee esoteriche fon-

damentali nelle pratiche magiche che finora conoscevamo senza comprenderne il meccanismo.

I miti dei popoli primitivi e le speculazioni cosmogoniche delle alte civiltà insegnano che il sostrato di tutti i fenomeni dell'universo è un elemento vibratorio e, specificamente, acustico. La prima manifestazione sensibile della creazione è un suono che, secondo le tradizioni, emana dal *Tao*, dall'abisso primordiale, da una caverna, da un *singing ground*, da un uovo fulgente, dal sole, dalla bocca spalancata d'un dio o d'uno strumento musicale che simboleggia il creatore. Questo suono emana dal vuoto nel quale si è formato un pensiero il quale fa vibrare il Nulla. Trasformandosi in monologo questo pensiero si riveste d'un corpo ed è questo corpo sonoro che costituisce la prima manifestazione percettibile dell'Invisibile.

L'abisso primordiale è dunque un cavo risonante e la prima sostanza percettibile è un suono che, propagandosi, crea lo spazio sottoposto ad un ritmo. Questo suono è la forza creatrice e la sostanza dell'universo.

In tutte codeste cosmogonie l'organizzazione del corpo umano sembra sia servita da modello. Questo modello ha la sua espressione classica nella rappresentazione dell'universo per mezzo di un dio o d'un gigante sacrificato la cui testa forma il cielo mentre il tronco e le membra inferiori costituiscono la terra ed il mondo sotterraneo. Ora, nell'uomo la sensazione dell'irradiamento della forza, che si produce nella respirazione profonda e sonora, si situa nella colonna d'aria che sale dal diaframma al naso ed alla bocca, allorché le corde vocali, il cranio e l'intelaiatura ossea del corpo cominciano a vibrare. È allora che tutto l'uomo diventa una gran cassa di risonanza. Nei miti della creazione questa forza sonora viene descritta talora come un soffio o uno scoppio di risa, talaltra come un grido o un canto su certe vocali o sillabe mistiche che creano tutte le cose dando ad esse un nome. Non a caso le famose sillabe di grande potenza

magica come OM, HUM, SUM hanno consonanti particolarmente adatte a produrre robuste vibrazioni.

Nel primo stadio della creazione la natura del mondo è dunque puramente acustica. Il creatore stesso non è che un canto, uno strumento musicale o una caverna che risuona, ed è assai probabile che la materializzazione dell'idea del creatore sotto specie di strumento musicale, di caverna, di corpo oppure soltanto di testa umana o animale sia soltanto una concessione al mito cui si voglia dare un carattere più concreto. In realtà il creatore è un essere puramente acustico, un canto o un grido, emesso probabilmente da una voce di testa che crea un mondo di suoni e di luce. L'apparizione della *materia* è il prodotto di un atto posteriore, reputato assai spesso uno stadio di decadenza. Anche i primi uomini erano esseri sonori e luminosi che planavano nell'aria.

Tuttavia i miti menzionano talvolta certi oggetti materiali in mano al creatore, che a tutta prima paiono inconciliabili con la natura puramente acustica del primo stadio della creazione. Valga a esempio la piuma d'uccello che sta nelle mani degli dèi californiani. Ma questa piuma, che in varie versioni rappresenta il creatore stesso, ci viene descritta in altre come una piuma che canta o geme mentre volteggia sulle onde del mare primordiale (Maidu, Yuki). Questi simboli materiali si spiegano ugualmente come concessioni che il pensiero filosofico è costretto a fare allorché si piega alle esigenze letterarie od al linguaggio assai immaginoso del mito.

È probabile d'altronde che la piuma sia il simbolo dell'uccello-tuono, cioè d'una delle molteplici forme che impersonano il creatore. La cosa più interessante in quest'ordine d'idee è il fatto che questi simboli animali sono sempre bestie da preda il cui grido simboleggia la fame.

Tanto nei popoli primitivi come nelle civiltà più alte, le incarnazioni o i simboli degli dèi cantori sotto specie di animali urlanti, affamati e selvatici sono assai nume-

rosi: per natura essi appartengono all'altro mondo, pertanto non possono rappresentare esseri viventi in quanto cielo e terra, benché ordinati allo stesso modo, funzionano sotto segni contrari.

Il cielo è la dimora dei morti e la terra alberga i vivi. Questa formula ci dà conto della stranissima situazione della maggioranza degli dèi: un dio indipendente e per così dire « completo » è un morto. Viceversa gli dèi che mantengono rapporti diretti con la terra hanno una natura duplice, essi sono mezzi morti perché si situano fra la terra ed il cielo, fra la vita e la morte. Benché vivano nel regno della morte, questi dèi mediatori fra cielo e terra non sono veri morti, ma cadaveri viventi.

Il solo vero morto sembra che sia il dio onnipotente, inconcepibile ed inavvicinabile, al quale non si tributa di solito alcun culto. La sua realtà è il nulla. È vero che egli figura talvolta anche come il creatore del mondo acustico, ma in tal caso non si cura mai direttamente dell'azione e soprattutto della materializzazione posteriore del mondo acustico. Nella maggior parte dei miti egli si limita a impartire ordini ad un dio mediatore, spesso al dio del tuono, che è sempre un cadavere vivente. La *Brihadâranyaka Upanishad* ce lo descrive come un morto cantore e come la personificazione della fame, cioè della volontà feroce di creare, della smania di uscire dal nulla e di « svolgere » l'universo, il che vuol dire: formare le immagini che costituiscono il mondo della nostra rappresentazione.

La via che un tal dio percorre dal nulla al mondo di *Maya* per creare e *tessere* il nostro mondo, esige un grande sforzo. La filosofia ed i riti designano tale sforzo come sfregamento, cammino o *sacrificio*. Soltanto per mezzo del sacrificio un dio può creare il mondo. Questo sacrificio che agl'inizi della creazione è riservato esclusivamente agli dèi, s'impone più tardi anche agli uomini, e non solo agli uomini del mondo materializzato, ma anche a quelli che in forma di creature sonore precedettero

l'umanità attuale. Il sacrificio è il cammino dove s'incontrano gli dèi e gli uomini. Per mezzo di tale sacrificio gli dèi si materializzano tessendo il mondo e, viceversa, gli uomini si spiritualizzano. Ecco perché ogni cosa creata racchiude un dio, uno spirito o una forza; ed ogni uomo che si sottoponga al sacrificio ha la possibilità di disfare il velo tessuto dagli dèi avvicinandosi al mondo divino. Il sacrificio è il meccanismo o, più esattamente, l'organizzazione della forza che regola i rapporti fra cielo e terra.

Nel mondo originariamente acustico il sacrificio rappresenta una forza sonora. Gli dèi che tessono il velo ed i primi uomini (ancora incorporei) i quali disfano codesto velo, non eseguono alcun lavoro materiale, ma stanno cantando. I verbi « creare », « tessere », « sputare », « fecondare » che ritornano così spesso nei miti della creazione, sono espressioni simboliche che significano « cantare ». Al primo stadio della creazione la forza che attua il sacrificio è un canto. Del pari, nel simbolismo magico, gli dèi rappresentano la testa del gigante cosmico, non solo perché la testa corrisponde al cielo, ma perché sono arrivati per primi, così come nel parto è la testa a uscire per prima. Poiché gli dèi del mondo acustico non sono che delle teste, si capisce facilmente perché essi creino e fecondino con la bocca e concepiscano e si nutrano con le orecchie. Tutte queste espressioni sono immagini che significano cantare ed ascoltare.

Gli dèi creatori sono gole spalancate, assetate ed affamate, che gridano sacrificio e che, ai primordi della creazione, furono costretti a sacrificare i loro corpi sonori per conferire esistenza al mondo acustico. Questi dèi urlatori o dèi-caverne simboleggiano dunque l'idea della cassa di risonanza o del vuoto che, vibrando, produce una forza sonora che sparisce subito per far posto al suono seguente. Così si costituisce il canto che crea tutti gli esseri chiamandoli coi loro nomi. Questo canto conduce all'esistenza perché gli esseri cominciano ad

esistere attraverso la cristallizzazione del nome con cui vengono chiamati. Dopo questo sacrificio iniziale del dio, furono gli esseri da lui creati a ricondurlo in vita: essi colmarono questo dio-caverna esausto col canto della loro vita. Così gli dèi e le creature si mantengono reciprocamente in vita per mezzo dei loro canti alternati. Ecco perché il suono rappresenta la forma più nobile, più antica e più metafisica fra tutte le specie del sacrificio.

Non sono soltanto gli dèi a dover compiere sacrifici; a questo canto alternato che regola i rapporti fra cielo e terra partecipa tutta la natura: la terra contribuisce con i suoi ruscelli e le sue valli sonore, col canto degli animali e con la voce degli uomini. I primi uomini (che la tradizione brahmanica descrive come esseri incorporei) sacrificavano soltanto mediante la voce. Nel mondo attuale, cioè nel mondo materializzato, si offrono olocausti e libagioni e li si *accompagna* con canti. Tuttavia queste offerte materiali sono soltanto forme inferiori di sacrificio e corrispondono al secondo stadio della creazione, nel quale si attua la trasformazione parziale della sostanza acustica in materia. Ma il sacrificio per eccellenza continua a risiedere nei canti, perché, data la natura acustica degli dèi, l'offerta musicale li commuove in modo assai più immediato di ogni altra forma di sacrificio. In vista di questa portata straordinaria del suono, i sacerdoti vedici adattavano le cavità risonanti dei loro vasi sacrificali sì da far cantare il succo del *soma* (acqua, luce) che usciva dal tino: « La musica è l'essenza del cielo e della terra ».

Prima di sviscerare la questione del canto che gli uomini rivolgono agli dèi, sarà opportuno precisare ancora un poco la nozione del canto creatore. I miti dei popoli primitivi, come quelli delle grandi civiltà antiche, lo designano spesso come un canto di luce. Si parla anche d'un inno visibile o d'un canto che rende a poco a poco visibili le cose. Talora si tratta di una parola luminosa emessa dal creatore, di un'aurora sonora che comincia a levarsi sulle acque primordiali o d'un albeggiare del sole attraverso un grido di luce, talaltra di tamburi, flauti o di piume cantanti che inaugurano la creazione, oppure è il dio della parola, della musica e della danza che suscita il mondo con la sua risata. Il corpo del dio Prayâpati si compone di tre sillabe luminose il cui sacrificio fa apparire le tre parti dell'universo. Nel *Rigveda* i primi canti creatori sono chiamati *rishis*.

Essi sono i primi metri, i ritmi sonori spesso personificati dai primi poeti-musici dei tempi mistici. È possibile che questi *rishis* rappresentino i primi suoni organizzati ritmicamente in modo da conferire un senso intelligibile al suono puro. Simbolicamente il suono puro potrebbe corrispondere alle acque primordiali, mentre il ritmo sarebbe l'aurora che li rende visibili. Forse il canto di luce corrisponde semplicemente al mormorio del mare tinto dalle luci della prima aurora. Se teniamo ferma l'idea del linguaggio primordiale, il suono costituirebbe il corpo delle parole, mentre il ritmo corrisponderebbe agli elementi semantici e grammaticali che spandono la luce della comprensione sul corpo sonoro.

Le cosmogonie vediche, persiane ed indù ci riferiscono che fin dai tempi mitici gli dèi ed i demoni, conoscendo la potenza del sacrificio sonoro, lottarono accanitamente per impossessarsene. (Nella mitologia dei popoli primitivi questa lotta si produce subito, già fra il creatore ed il suo rivale, il *coyote* dei racconti americani). Le tradizioni eurasiatiche ci dicono che gli dèi ed i demoni non esitavano in certi casi a fare un cattivo uso di codesta forza, ottenebrandola con la menzogna. Il *Tandya Maha Upanishad* riferisce che a causa di questa situazione insostenibile la parola un giorno fuggì, insieme agli dèi, andando ad allogarsi nelle acque e negli alberi, nei tamburi e nelle cetre. Ciò significa che una parte della forza sonora si rivestì di materia. Da questo momento comincia la decadenza parziale del mondo

acustico e le nuove immagini create da questa decadenza non sono che i riflessi delle antiche immagini acustiche. Ma benché un gran numero di queste immagini materializzate siano prive d'ogni sorta di voce, tutti codesti esseri e tutti codesti oggetti rivestiti di materia continuano a partecipare più o meno della sostanza acustica, sia con la loro voce, sia col suono che se ne può trarre o semplicemente col nome che portano. Così si costituisce fra l'uomo e l'ultimo degli oggetti animati tutta una scala di partecipazione decrescente, dalla materia alla sostanza acustica.

Ad ogni modo il secondo stadio della creazione reca una sensibile diminuzione della sostanza musicale.

I primi uomini erano esseri sonori, luminosi e trasparenti che planavano sopra le acque e soltanto a partire dal momento in cui cominciarono a posarsi sulla terra ed a mangiarne i prodotti, i loro corpi divennero pesanti e opachi. Della loro natura sonora restò soltanto la voce. Ecco perché l'essenza di tutti gli esseri dotati della facoltà di emettere suoni si manifesta nella voce.

La tradizione brahmanica ci dice altresì che gl'idiomi attuali degli uomini non racchiudono che un quarto del linguaggio della creazione e che gli altri tre quarti sono passati agli animali ed al resto della natura. Prima di analizzare le pratiche magiche, compendiamo i risultati finora ottenuti: il mondo fu creato da un suono iniziale che, uscendo dall'abisso primordiale, si rivestì di luce. A poco a poco una parte di codesta luce sonora si convertì in materia. Ma questa materializzazione non fu mai completa, perché in ogni oggetto materiale continua ad esserci un più o meno scarso resto della sostanza sonora da cui fu creato.

I canti creatori che uscirono dalla cassa di risonanza primordiale sono gli dèi che si sacrificarono per creare tutti gli esseri chiamandoli con il loro nome e forse gli spiriti che dimorano sulla terra furono originariamente dèi i quali ora hanno raggiunto il massimo grado di materializzazione compatibile con un dio. Morti o esauriti per aver profuso la loro sostanza sonora negli oggetti creati, questi dèi si trasformarono a loro volta in caverne risonanti e si lasciarono nutrire e riportare in vita dalle loro creature, che placarono la fame dei risonatori divini colmandoli dei loro inni. Questo canto alternato fra cielo e terra, fra creatore e creatura è la forma più sostanziale del sacrificio vicendevole che conserva la via dell'universo, perché « la musica è l'essenza del cielo e della terra ».

Questa concezione filosofica del sostrato sonoro di tutti i fenomeni forma la base della speculazione magica; però tali idee resterebbero sterili se non fossero attuate da un dinamismo affettivo che permette allo stregone di porsi in contatto immediato con la natura sonora dell'universo. Occorre che lo stregone provi la fame degli dèi, che si converta in risonatore e assorbisca avidamente il suono-sostanza degli oggetti.

Per poter esercitare un'influenza diretta sui fenomeni della natura o sugli spiriti che li governano, il mago deve dapprima limitarsi a conoscere la musica interna delle cose e non soltanto i rumori che tutti colgono, sibbene anche il suono-sostanza dei fenomeni che appaiono muti alla comune degli uomini. Una tale infiltrazione non si può attuare che per mezzo d'un potere di discernimento superiore o d'un sentimento di solidarietà con la vita cosmica che permetta la penetrazione intima e l'associazione alle forze della natura. Bisogna che fra il mago ed il suo oggetto si produca una compenetrazione che cancelli i limiti fra soggetto e oggetto e conferisca al mago la facoltà di riprodurre con la sua voce i suoni o il sostrato sonoro delle cose.

La formazione dello stregone comincia col digiuno, che deve suscitare in lui la fame degli dèi. In seguito ci si occupa di educargli la voce. Questo apprendistato non mira tanto a sviluppare i suoi accenti umani quanto la sua facoltà di riprodurre tutti i suoni della natura:

il rumore delle onde marine o del tuono, le grida degli animali, ecc. Si sa che il futuro stregone inghiotte minuscoli uccelli canterini, cristalli o materie vegetali destinati a sviluppare la sua capacità d'imitare i rumori che esulano dai suoni propri del linguaggio umano. La voce d'uomo che egli ricevette durante il cambiamento avvenuto in lui durante i riti di pubertà e che costituisce l'essenza della sua virilità, non basta più. Se egli è ventriloquo possiede già uno strumento assai importante, ma il fine ultimo è di trasformare l'intero suo corpo in risuonatore. Per mezzo d'una respirazione intensa egli simula di « inghiottire l'universo » inspirando e di cacciarlo fuori espirando. Attraverso la respirazione, i movimenti corrispondenti del corpo ed i suoni che egli emette, egli piglia piena coscienza delle sue forze, coltiva una sorta di estasi d'aria. Guidato dall'idea dell'abisso primordiale, si ritira in caverne e lì procura di acquistare la « voce giusta », cioè il timbro ed il canto che corrispondono alla sostanza sonora degli oggetti, che egli desidera influenzare mediante la sua arte.

Il mago è dunque più di un semplice uomo, perché non parla soltanto il linguaggio normale ma anche quello della natura che lo circonda. Egli è un risuonatore cosmico. L'irradiazione della sua potenza sugli oggetti circostanti cresce con l'ampiezza della sua facoltà di assorbire e risuonare. Egli è in grado di ricostituire una buona parte del linguaggio originario degli dèi; e spesso vorrebbe essere come Dio.

Non ho finora elencato molti particolari suscettibili di mostrarci in qual modo il mago prenda possesso del suo oggetto o partecipi alla sostanza acustica di questo. La sua prima azione consiste assai spesso nella ricerca del suono o della melodia corrispondenti. Bisogna intonarsi all'oggetto. Tale suono è una specie di piattaforma che permette l'accesso all'oggetto cui si mira. I Pangwe dicono che allora essi succhiano il suono sostanza di un oggetto o la canzone individuale dello spirito che governa l'oggetto: « Noi succhiamo il suono come un ragno succhia il sangue ». L'azione consisterebbe dunque nel privare brutalmente l'oggetto a poco a poco della sua sonorità individuale concentrando tale forza nella bocca del mago. Alla fine il mago espettora questa forza, e ciò significa che egli la dirige e impone la sua volontà alla sostanza sonora dell'oggetto costringendolo a parlare con la sua bocca.

In molti riti medicinali basta gridare più forte dello spirito malvagio per annientarlo. Ma sussiste anche la credenza secondo la quale ciascuno spirito maligno o ciascuna malattia s'incorpora in una determinata melodia. Allora, per diagnosticarla, si suonano o si cantano tutte le melodie del repertorio medicinale, l'una dopo l'altra, finché il malato non faccia un segno. Così il malato fa sapere al medico di sentirsi particolarmente toccato dalla melodia che viene eseguita e allora la melodia viene rafforzata fino a diventare l'esca o la gabbia con cui si tenta d'imprigionare lo spirito della malattia. C'è un altro procedimento, che sembra più primitivo. Imitando il suono-sostanza d'un oggetto oppure la voce d'un essere vivente si crede di poterlo attirare con la somiglianza, per simpatia. Talvolta si procura perfino di produrre un suono detto femminile per attirare un oggetto maschile, procedimento assai frequente nei riti di caccia. Ma allora la speculazione devia dal suono individuale, perché non si tenta più di attirare l'oggetto mediante il suo suono individuale, sibbene mediante un suono complementare. Nei riti di pioggia questo procedimento è spesso mescolato alla tecnica dell'imitazione del suono individuale. Comunque l'elemento acustico forma la base dell'azione magica. Tutti i riti visibili: spargere acqua, la danza delle nubi o l'imitazione d'un uccello annunziatore di pioggia sono soltanto fenomeni accessori, essenza del rito essendo l'imitazione del rumore del tuono e della pioggia.

La preponderanza dell'imitazione acustica in questi

riti non ha d'altronde nulla di sorprendente: fra tutti gli aspetti d'una tempesta nessuno può essere più perfettamente imitato del fragore, perché quali che siano il travestimento e le mosse dell'uomo che tenta d'imitare il cammino delle nubi o il passo d'un uccello, la mimesi resterà sempre incompleta e non sarà comprensibile che grazie ad una convenzione preesistente, mentre l'imitazione del tuono è talmente realistica e perfetta che non abbisogna di nessuna spiegazione supplementare.

Infine si dovranno menzionare le ipertrofie del linguaggio che si usano di preferenza con tono imperativo. Un grido violento o un fischio possono avere un senso verbale, ma nella maggioranza dei casi sembrano corrispondere piuttosto ad un'interiezione che simboleggia semplicemente un'ingiuria, un ordine o un'esortazione.

Questi gridi racchiudono spesso dei nomi propri che debbono toccare la sostanza sonora dell'oggetto preso di mira. Talvolta queste due manifestazioni acustiche paiono collegarsi altresì all'idea della luce sonora.

Se gl'Indiani della Colombia britannica imitano il grido ed il fruscio d'ali dell'uccello-tuono perché questi suoni corrispondono al lampo ed al tuono, è probabilmente perché essi ci offrono una manifestazione assai simile al canto di luce che le tradizioni egizie, vediche e scandinave attribuiscono al sole. Ad ogni modo il grido è sempre l'espressione d'una parte del linguaggio originario con cui gli dèi crearono l'universo, così come lo sono la risata spesso brutale, le sillabe prive d'un senso discorsivo ed i gridi che tentano di far scoppiare le nuvole, di suscitare il vento o rianimare le piante. Quasi tutti i riti di alta magia sviluppano la loro forza attiva come atto analogo al primo sacrificio sonoro, cioè al sacrificio della creazione. La sola differenza consiste nella materializzazione parziale o nella visualizzazione del sacrificio stesso: si circonda il canto d'un certo numero di azioni cerimoniali e si aggiungono offerte animali o

vegetali. Potrebbe darsi che i sacrifici materiali fossero agl'inizi destinati a dèi inferiori, perché il vero cibo dei grandi dèi non può essere altro che la musica. In vista di codesta alimentazione la *Sâmavidhâna Upanishad* attribuisce a ogni dio un suono determinato della scala tonale. Un dio che non riceva canti di lode sparisce, muore d'inanizione. Del pari, gli uomini hanno bisogno della sostanza sonora che emana dagli dèi. L'esempio classico è il tuono.

L'essenza dei riti consiste nel canto alternato fra gli dèi e gli uomini, cioè nel sacrificio sonoro reciproco.

Ecco perché la tradizione cinese ci dice: « I riti ricevono la loro forza dalla musica ».

4.
LA NASCITA MUSICALE DEL SIMBOLO

Nei secoli passati il concetto di simbolo è mutato tante volte che oggi ci troviamo di fronte alle definizioni più diverse, e anche contraddittorie. Ora il simbolo è inteso come il valore simboleggiato stesso, ora se ne riduce la funzione a quella di un semplice rimando. Dire che un determinato atto ha soltanto un valore simbolico, equivale praticamente alla sua completa svalutazione. Quando ci si limita ad attribuirgli un significato puramente intellettuale, lo si priva di una dinamica che, secondo un'opinione diversa, dovrebbe animarlo.

Per comprendere la natura del simbolo, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione al terreno su cui tale fenomeno è sorto; studiare cioè come esso agiva nelle superiori civiltà antiche e presso i popoli cosiddetti primitivi, eredi – in misura diversa – del pensiero simbolico. Facendo questo, si noterà che il punto di partenza è la convinzione che dietro ogni parvenza esteriore stia un principio creatore il quale, pur essendo inattingibile, può essere intravisto dall'intuizione umana.

Sarebbe perciò impresa vana voler accostare il problema con metodi puramente razionali. Ci sarà utilissimo, inoltre, ricordare brevemente lo stato attuale delle ricerche filosofiche sul simbolo in genere, che, grazie a un sensibile ritorno ad antiche idee quasi dimenticate, ha ricevuto frattanto una definizione più adeguata.

La situazione attuale della ricerca è stata mirabilmente esposta e approfondita da H. Fischer-Barnicol nei due saggi: *Gestalt als Transparenz*[1] e *Die Präsenz in der symbolischen Erfahrung*.[2] Secondo tali ricerche, il simbolo costituisce il più intenso e insieme il più elementare mezzo per cui una data realtà può esprimersi attraverso un'altra realtà. Attraverso il simbolo una forza trascendente, propriamente intangibile e invisibile, può trasparire in un oggetto concreto. In altre parole: il simbolo è una realtà materiale la cui configurazione permette a una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi. Un elemento sovratemporale e sovraspaziale traluce fugacemente in una materia che è estranea alla sua natura.

Ne consegue che il simbolo, come oggetto, non è identico alla realtà simboleggiata. Esso non è che un mezzo di esteriorizzazione, che permette a una forza, non raffigurabile sensibilmente e come nascosta nell'ombra, di fare palese la sua attività, così come l'anima umana, ad esempio, può manifestarsi nel corpo o nel linguaggio.

Poiché tale forza possiede un carattere attivo, il simbolo è l'autorealizzazione di tale essere in un altro essere. Ora, questa autorealizzazione determina una presenza; e in base a tale presenza si istituisce una relazione tra le due componenti del simbolo. Non si tratta dunque mai di una identificazione, perché entrambi, il campo e l'energia che si irradia in tale campo, conservano la loro natura propria. La realtà simboleggiata non si confonde mai con la materia che ne è veicolo. Ma in tale incontro la forza spirituale simboleggiata si esterna sensibilmente, mentre il campo della sua azione, come purificato, tende all'universalità dell'astrazione. Ovviamente, tale trasparenza non dipende dalla percezione

[1] « Antaios », IX, pp. 107-126.
[2] « Symbolon », VI, 1968, pp. 107-136.

umana. La sua esistenza è autonoma, e importa poco che l'uomo sia capace o incapace di discernerla.

Le antiche nozioni che ora reintroduciamo o approfondiamo sono quelle di energia e di analogia. Secondo Fischer-Barnicol, l'avere abbandonato l'idea di energia fluente segna una delle date più gravi per la filosofia europea. In misura via via maggiore, sul finire del Medioevo si è lasciato cadere tale concetto, per sostituirlo con la nozione di causalità. All'idea di flusso continuo di energia veniva sostituita quella di successione delle cause. Ciò facendo, si detronizzava la potenza creatrice concepita come un ritmo indiviso e indivisibile, a favore di una causa prima, seguita da una serie di cause seconde. Eppure, l'osservazione della natura, il ciclo continuo di dispersione e di rigenerazione e l'ininterrotto mutare della materia ci dimostrano che l'esistenza di un flusso ritmico è perpetua, e che, propriamente, il muoversi della forza creatrice *precede* le forme create. *Forma dat esse*. È la forza capace di creare le forme che dà agli esseri la loro esistenza. Giustamente H. Bergson dice che il mutamento non ha bisogno di un supporto e che il movimento non implica una realtà soggetta al movimento, perché reale – e il costitutivo stesso della realtà – è il mutamento.[3]

Un'altra nozione altrettanto importante è quella di analogia. Nel pensiero simbolico numerose forme esistenziali possono essere considerate come analoghe, a patto che siano sottomesse almeno transitoriamente al medesimo ritmo. Tale analogia permane anche quando gli oggetti coordinati ritmicamente appartengono a ordini completamente diversi (quando, ad esempio, si associano determinati lineamenti di un volto umano alla testa di un uccello), poiché l'esperienza simbolica non si fonda sul pensiero concettuale; essa infatti è attuata essenzialmente con una intuizione estetica e immediata.

[3] H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1934, pp. 185, 190.

Ora, intuizione significa « coscienza immediata, visione che a malapena si distingue dall'oggetto veduto, conoscenza che è contatto e anche coincidenza. È poi coscienza liberata, che preme sul confine di una incoscienza, che cede e che resiste, che si arrende e si riprende ».[4]

Così le idee e gli oggetti più diversi, riuniti grazie a un ritmo comune, finiscono col formare in noi un insieme semi-cosciente che è linguisticamente inesprimibile ma caratteristico dell'esperienza simbolica. Se tale insieme non ha significato concettuale, possiede tuttavia un *senso*; senso che non è espresso in una formula logica, ma in un ritmo che raggruma e comprime gli elementi dati e li confonde per rifonderli. È così che il passato potrà divenire presente, gli elementi tra loro eterogenei saranno resi omogenei, e trasparirà il loro substrato ritmico comune. Ora, se l'uomo si mostra capace di afferrare le analogie create da un ritmo comune, il simbolo può divenire mediazione fra tale uomo e la forza simboleggiata. Il procedimento è quello di una coordinazione ritmica. Il simbolo, che in virtù delle analogie abbraccia i piani più diversi, offre anche agli essere umani la possibilità di incorporare la loro propria attività nel ritmo comune e, per ciò stesso, di oltrepassare il proprio pensiero concettuale, partecipando secondo un modo puramente ritmico a tale nuova realtà. È per questo che la prova dell'esistenza di Dio formulata da Anselmo di Canterbury non deve essere considerata in primo luogo come una teoria puramente filosofica, ma essenzialmente come una preghiera proferita parlando (Fischer-Barnicol), cioè ritmicamente. L'essenza della sua tesi non sta nella concatenazione logica delle idee. Il suo carattere fondamentale è quello di una preghiera, la cui cadenza tocca il substrato più profondo dell'esistenza umana. La prolissità che dà spesso

[4] *Ivi*, p. 35.

alle preghiere un carattere apparentemente soltanto retorico, è in verità la piena vitalità del ritmo.

Detto questo, siamo prossimi a un punto cruciale e, se vogliamo a tutti i costi proseguire il nostro cammino, è necessario fare appello alla sapienza delle superiori civiltà antiche e alla natura intrinseca dell'atto autenticamente rituale. Dicevamo che il simbolo si costituisce nel momento in cui la realtà simboleggiata giunge a trasparire in un dato oggetto. Ma qual è la strada attraverso cui la potenza creatrice simboleggiata può manifestarsi come un puro ritmo, senza cioè apparire vincolata a una forma concreta o a una immagine determinata, cosa che, agli occhi di un essere umano in meditazione, potrebbe facilmente privarla del suo carattere immateriale e generale? Se consultiamo ora il pensiero dei popoli la cui mistica è nettamente simbolica, riceviamo una risposta assolutamente chiara. Perché un elemento trascendente possa giungere a trasparire in una realtà del nostro mondo concreto, il suo più adeguato veicolo sarà un ritmo sonoro, poiché tale ritmo è spoglio di ogni forma o immagine concreta, che potrebbero essere un ostacolo alla natura immateriale e dinamica di una simile manifestazione. Altre tradizioni, riferendosi alla genesi del mondo, dicono che l'esternamento del ritmo creatore si realizza nella Parola di Dio. Il primo passo verso la creazione del mondo è l'emissione di un ritmo inudibile, che, apparendo in una realtà diversa, diviene sonoro, pronunciando se stesso. Così dunque il Cristo, esistente come ritmo nel pensiero del Padre, è la parola udibile pronunciata dal Padre.

Partendo da tale idea, si sarebbe tentati di porre all'origine del simbolo il linguaggio. Ma simile linguaggio non può essere il nostro, che è essenzialmente uno strumento di comunicazione e di informazione, sostenuto da immagini concrete e quindi poco idoneo a farsi veicolo di un ritmo puro. La « parola » che sta su un piano remoto dalle cose tangibili appartiene dunque a

Ora, intuizione significa « coscienza immediata, visione che a malapena si distingue dall'oggetto veduto, conoscenza che è contatto e anche coincidenza. È poi coscienza liberata, che preme sul confine di una incoscienza, che cede e che resiste, che si arrende e si riprende ».[4]

Così le idee e gli oggetti più diversi, riuniti grazie a un ritmo comune, finiscono col formare in noi un insieme semi-cosciente che è linguisticamente inesprimibile ma caratteristico dell'esperienza simbolica. Se tale insieme non ha significato concettuale, possiede tuttavia un *senso*; senso che non è espresso in una formula logica, ma in un ritmo che raggruma e comprime gli elementi dati e li confonde per rifonderli. È così che il passato potrà divenire presente, gli elementi tra loro eterogenei saranno resi omogenei, e trasparirà il loro substrato ritmico comune. Ora, se l'uomo si mostra capace di afferrare le analogie create da un ritmo comune, il simbolo può divenire mediazione fra tale uomo e la forza simboleggiata. Il procedimento è quello di una coordinazione ritmica. Il simbolo, che in virtù delle analogie abbraccia i piani più diversi, offre anche agli essere umani la possibilità di incorporare la loro propria attività nel ritmo comune e, per ciò stesso, di oltrepassare il proprio pensiero concettuale, partecipando secondo un modo puramente ritmico a tale nuova realtà. È per questo che la prova dell'esistenza di Dio formulata da Anselmo di Canterbury non deve essere considerata in primo luogo come una teoria puramente filosofica, ma essenzialmente come una preghiera proferita parlando (Fischer-Barnicol), cioè ritmicamente. L'essenza della sua tesi non sta nella concatenazione logica delle idee. Il suo carattere fondamentale è quello di una preghiera, la cui cadenza tocca il substrato più profondo dell'esistenza umana. La prolissità che dà spesso

[4] *Ivi*, p. 35.

alle preghiere un carattere apparentemente soltanto retorico, è in verità la piena vitalità del ritmo.

Detto questo, siamo prossimi a un punto cruciale e, se vogliamo a tutti i costi proseguire il nostro cammino, è necessario fare appello alla sapienza delle superiori civiltà antiche e alla natura intrinseca dell'atto autenticamente rituale. Dicevamo che il simbolo si costituisce nel momento in cui la realtà simboleggiata giunge a trasparire in un dato oggetto. Ma qual è la strada attraverso cui la potenza creatrice simboleggiata può manifestarsi come un puro ritmo, senza cioè apparire vincolata a una forma concreta o a una immagine determinata, cosa che, agli occhi di un essere umano in meditazione, potrebbe facilmente privarla del suo carattere immateriale e generale? Se consultiamo ora il pensiero dei popoli la cui mistica è nettamente simbolica, riceviamo una risposta assolutamente chiara. Perché un elemento trascendente possa giungere a trasparire in una realtà del nostro mondo concreto, il suo più adeguato veicolo sarà un ritmo sonoro, poiché tale ritmo è spoglio di ogni forma o immagine concreta, che potrebbero essere un ostacolo alla natura immateriale e dinamica di una simile manifestazione. Altre tradizioni, riferendosi alla genesi del mondo, dicono che l'esternamento del ritmo creatore si realizza nella Parola di Dio. Il primo passo verso la creazione del mondo è l'emissione di un ritmo inudibile, che, apparendo in una realtà diversa, diviene sonoro, pronunciando se stesso. Così dunque il Cristo, esistente come ritmo nel pensiero del Padre, è la parola udibile pronunciata dal Padre.

Partendo da tale idea, si sarebbe tentati di porre all'origine del simbolo il linguaggio. Ma simile linguaggio non può essere il nostro, che è essenzialmente uno strumento di comunicazione e di informazione, sostenuto da immagini concrete e quindi poco idoneo a farsi veicolo di un ritmo puro. La « parola » che sta su un piano remoto dalle cose tangibili appartiene dunque a

un linguaggio primordiale, imparentato più con la musica che non con il linguaggio nel senso comune del termine. I nomi con i quali la nostra lingua designa gli oggetti non traducono il ritmo delle cose. La stretta limitazione dei nostri concetti, anzi, si oppone alla nostra intuizione sempre desiderosa di afferrare e di restituire le cose percepite come ritmi viventi. È indubitabile che i nostri concetti si interpongono fra noi e le cose. Per introdurci nel ritmo fondamentale e comune agli oggetti unificati dall'analogia bisogna cercare uno strumento più immateriale. Tale possibilità ci è offerta dalla musica, che sola saprà realizzare un ritmo puro, perché spoglia di ogni immagine concreta e di ogni figura concettuale. Non a caso la musica ha potuto acquisire una importanza così capitale nei riti antichi; in nessun'altra arte infatti un ritmo simboleggiato può giungere nella stessa misura a trasparire, anzi a farsi tangibile, come nel canto, che ci permette di integrarci totalmente in un dato ritmo. E poiché ogni buona esecuzione di un ritmo è sempre un fenomeno inconsapevole, le condizioni psicologiche per la realizzazione del simbolo sono le migliori possibili. È nella musica, inoltre, che un ritmo può trovare il suo sviluppo meno ostacolato da condizioni materiali. Un ritmo musicale, infine, pur sviluppandosi secondo una forte evidenza plastica, si presenta sempre nella maniera fuggevole che è così connaturata nel simbolo. È in questo ordine di idee che ho designato il canto rituale dei popoli primitivi come « il corpo dell'Invisibile », cioè come realtà in parte tangibile e in parte intangibile. Tale canto, infatti, è sentito come un evento fisico penetrato di un senso globale che resiste a ogni decomposizione in concetti diversi. Questo ci costringe a precisare infine che cosa dobbiamo intendere per musica. È evidente che nel contesto dato non si può parlare di musica artistica ma unicamente di musica naturale, la cui dinamica non dipende né da un metro convenzionale né da un programma estetico elaborato

da una determinata cultura. Costituiscono tale musica i suoni che l'uomo emette spontaneamente, sia come espressione del ritmo interiore della propria persona, sia come imitazione dei rumori della natura. Si tratta dunque di una musica essenzialmente improvvisata, o conforme alle manifestazioni acustiche abituali di un individuo. Tale manifestazione spontanea del ritmo interiore è il punto di partenza nella nascita del simbolo prodotto dall'uomo.[5]

Tale simbolo non deve però essere confuso con quello che già abbiamo studiato, cioè il simbolo cosmico che nasce per l'autorealizzazione di un elemento trascendente e che è assolutamente indipendente dalla percezione umana. Inoltre, bisogna guardarsi dall'identificarlo con un altro fenomeno che nella musica artistica è spesso designato con il medesimo termine; in realtà queste specie di « simboli » non sono che immagini sonore, poiché spesso nella produzione artistica la base del simbolo non è altro che una *immagine* trasferita sul piano acustico. Nella musica naturale, al contrario, la base del simbolo è il suono, e la visibilità deriva da una visualizzazione posteriore al suono.

Questo ci conduce ai problemi relativi alla genesi del mondo. Studiando la mitologia delle civiltà antiche, si constata uno stretto legame tra il simbolo e il processo creativo. La tradizione brahmanica, ad esempio, parla di un suono primordiale (il *brâhman*) che, costituendo il primo sacrificio, è inteso come il primo atto creatore. Questo sacrificio sonoro primordiale, che si situa nell'elemento chiamato *Akasha* e la cui natura è inudibile, si manifesta soltanto dopo la nascita dell'elemento aria.[6] È dunque con il sacrificio del primo soffio vitale che sorge il primo simbolo cosmico. Nel nostro mondo, l'elemento aria costituisce la prima realtà in cui il ritmo

[5] M. SCHNEIDER, *Le symbole sonore dans la musique religieuse non-européenne*, in J. PORTE, *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, 1968, p. 53.
[6] *Manava Dharma Shastra*, I, 20 e 75-78.

creatore può manifestarsi pronunciando se stesso. Tale *brâhman* che percorre l'aria per imprimerle il primo ritmo percettibile è « la migliore formulazione possibile »;[7] per essa il ritmo inudibile e trascendente giunge a trasparire (a farsi udibile), al fine di creare il mondo primordiale. E la *Kena Upanishad*[8] ci dice: « Benché il *brâhman* si trovi oltre il tempo, esso è ugualmente il luogo d'origine di tutti gli esseri del mondo ».

Tale potenza di formulazione che grazie al suono sa darsi una forma percettibile pronunciando se stessa, è anche la fonte di tutta la creazione materiale, che sorge quasi da una pietrificazione dei ritmi sonori. Le formule iniziali sono dunque sempre acustiche, caratterizzate talora come un riso, un grido di gioia e di dolore, o un lamento; ed è solo dopo tale manifestazione spesso duplice che la materia comincia a formarsi. In un canto del decimo libro del *Rigveda*[9] si legge che in principio gli dèi crearono la formulazione del *canto*, poi il dio Agni, e alla fine i doni (gli oggetti concreti) del sacrificio.[10]

Nei miti della creazione il suono primordiale udibile e invisibile ci è spesso rappresentato con l'immagine delle acque nelle tenebre. Per questo lo *Shatapatha Brâhmana*[11] ci dice che tali onde sonore hanno la loro sede nella voce di Prayâpati. Simili metafore, che identificano i suoni con le acque, sono per altro luoghi comuni della mitologia. Spesso si attribuisce alle voci divine un suono simile ai fragori dei torrenti.

Rimane da definire la collocazione del simbolo in relazione al tempo e allo spazio.[12]

[7] P. Thieme, *Brâhman*, « Zts. d. D. morgenl. Gesellschaft », 102, 1952, p. 91.
[8] IV, 3.
[9] 88, 8.
[10] Cfr. il saggio « La gioia e la lode », in questo volume, p. 265.
[11] VI, 1, 1, 9.
[12] M. Schneider, *La notion du temps dans la philosophie védique* (comunicazione al Convegno Internazionale sui « Valori permanenti nel divenire storico », Roma, 1968-1969).

Secondo la filosofia delle *Upanishad*, il mondo primordiale, avvolto nelle tenebre, esisteva unicamente nel tempo, mentre lo spazio concreto si era sviluppato soltanto con la fioritura della luce e la parziale tramutazione dei ritmi sonori in concrezioni materiali. L'*Atharvaveda*[13] ci dice: « Il tempo ha tutto creato ». Da tale affermazione deduciamo che, se il suono udibile era considerato quale protoforma delle acque, il ritmo udibile appariva come la base del tempo creatore. Nella situazione anteriore alla creazione, un suono inudibile riposa in un tempo immobile (il « non-tempo »). L'attività creatrice del tempo deriva dal suo farsi sonoro, che tramuta il tempo puro in durata vissuta, cioè in quella melodia cosmica che prefigura il moto nel mondo. Una durata vissuta è, secondo H. Bergson,[14] la « continuità indivisibile e indistruttibile di una melodia, in cui il passato entra nel presente e forma con esso un tutto indiviso, che permane indiviso e anzi indivisibile malgrado ciò che a ogni momento vi si aggiunge ».

Ridotta alle sue fasi essenziali, la creazione percorre generalmente tre fasi. Il primo suono-sacrificio che « si dispiega » (tale è l'espressione tecnica nell'esecuzione del sacrificio brahmanico) è un canto di lode,[15] una sorta di *sacrificium laudis* che in mezzo alle tenebre fa nascere il mondo acustico e lo incoraggia a crescere. Poi, all'apparire dell'alba, una parte dei ritmi sonori si tramuta in luce, inizialmente sonora; e da tale luce sonora si liberano materie ancora sottilissime, diafane o flessibili, e i primi elementi di un linguaggio articolato. (Nella tradizione vedica tutta questa seconda fase che si aggiunge alla prima è opera del dio Indra). Durante la terza fase, che si sovrappone alla seconda, i ritmi si consolidano e si concretano nella materia compatta. Così

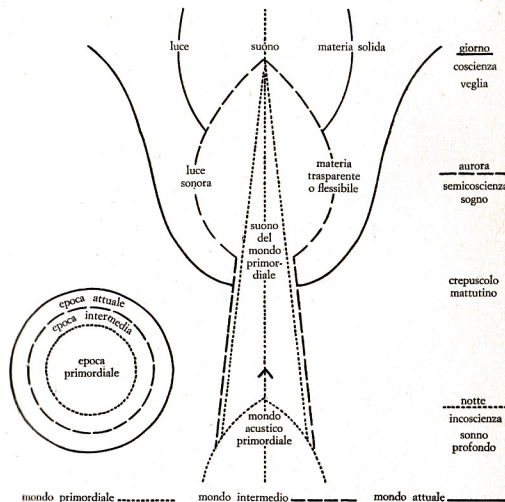
[13] XIX, 54, 3.
[14] *Op. cit.*, pp. 88, 185.
[15] Cfr. sempre p. 265 di questo volume.

sorge un universo distinto in tre zone, suddivise talora in cinque, sette o nove zone minori diverse.

La prima zona è scura e acustica; la terza, che corrisponde allo stato attuale della nostra terra, è concreta e luminosa. La seconda zona costituisce un regno intermedio, immerso nella penombra della sua luce sonora. Tale mondo intermedio è il modello di tutti i santuari futuri, destinati a far da ponte tra il primo e il terzo regno, ossia tra il cielo e la terra. In un altro modo di rappresentazione, queste tre parti del mondo sono raffigurate con il sonno, il sogno e la veglia. Poiché la materia sottilissima del regno intermedio è ancora tutta vibrante di ritmo, in essa ogni azione è per metà concreta e per metà musicale. Per questo tutti gli atti degli dèi che abitano tale zona avvengono mediante il canto o l'uso di uno strumento musicale. Il dio del tuono batte il grande tamburo delle nubi, i cacciatori saettano con archi musicali, e per bere l'alimento della parola creatrice si servono di cembali. Queste forme di musica e questi strumenti costituiscono i primi simboli rituali. Gli dèi hanno quindi voluto trasmetterli agli uomini, affinché i loro ritmi potessero trasparire sulla terra e creare un legame tra gli dèi e gli uomini. A questo proposito la *Brihadâranyaka Upanishad*[16] dopo aver sottolineato l'impossibilità di cogliere la suprema realtà, ci dice: « La situazione somiglia a quella del gioco del tamburo. È impossibile toccare i suoni che escono da un tamburo; eppure, non appena è impugnato un tamburo o la sua bacchetta, ci si è ugualmente impadroniti del suono ».

Tale legame fra le tre zone della creazione si stabilisce grazie alla specifica architettura del mondo, le cui zone non sono puramente sovrapposte, ma in certo senso connesse a incastro, l'una nell'altra (*v.* il disegno qui accanto). Benché il mondo primordiale (linea punteg-

[16] II, 7.

giata) formi la base (o il vertice, secondo le ore), esso costituisce anche, grazie alla sua irradiazione sonora, il centro imperituro del mondo intero. Sopra e intorno a esso si stende il dominio intermedio del culto, che è poi avvolto dal mondo attuale. Lungo la linea punteggiata, che indica la propagazione del suono centrale, cresce

l'albero del mondo, il cui tronco costituisce il centro della regione del culto. Le parti estreme di tale albero, che secondo la tradizione brahmanica è cavo ed è piantato in mezzo alle « acque », toccano tanto il mondo primordiale quanto il mondo attuale. Tale albero-cantore o albero-tamburo è dunque situato nel luogo caratteri-

stico del simbolo. Levandosi in mezzo alla penombra del santuario, è insieme udibile e visibile, affinché i ritmi della creazione possano trasparirne per tutti. Nella luce sonora del culto, gli oggetti prefigurati dal ritmo sonoro iniziano a sposare forme concrete. Una parte delle onde sonore vi diventa realmente liquida e il vertice del mondo primordiale, considerato d'ora innanzi quale caverna, assume la funzione di cassa di risonanza.

Altro simbolo concreto sono piume o ali. Soprattutto nei miti californiani troviamo una piuma che, quale creatore, canta volteggiando sopra le acque primordiali.[17]

Ma nella maggior parte dei miti la forza creatrice si manifesta nel tuono, simboleggiato da un uccello.

Inevitabilmente, via via che la penombra cede il passo alla luce del giorno, le impressioni ottiche si fanno a poco a poco preponderanti. L'intelletto e l'azione concreta sopravanzano e il puro ritmo acustico arretra, soffocato dall'immagine e dal pensiero concettuale. Il rito allora si sforza di frenare con un compromesso tale evoluzione. Per ricondurre la coscienza degli uomini al centro acustico della loro esistenza, si suscitano danze rituali, le cui movenze devono simboleggiare i ritmi sonori. Inoltre, ogni atto concreto è accoppiato a un testo, le cui parole esprimono esattamente ciò che i gesti compiono. In tal modo ogni movenza corporea è penetrata da suoni, capaci di dare forza effettiva all'azione concreta.

Tale riduzione dei valori ottici a un substrato acustico non ha, per altro, nulla di sorprendente, data la grande importanza dell'udito presso i popoli antichi. Eccone un esempio concreto: un negro Duala, tanti anni fa, mi tambureggiava un ritmo, con il quale coordinava le onde del mare, lo sgroppare di una mandria che discende un colle, e i moti della boscaglia tormentata dal vento. Per noi è interessante che, secondo il giudizio del suonatore di tamburo, la sostanza (la « verità ») di tale ritmo comune stia nella sua espressione acustica.

[17] V. il saggio « Il significato delle ali », in questo volume (Parte prima, cap. V), pp. 115-135.

Dopo aver studiato la genesi del simbolo secondo la creazione, cioè quale proiezione dei ritmi immateriali del mondo originario nel mondo materiale, dobbiamo prendere il cammino inverso. Bisognerà seguire la strada della concentrazione spirituale che allontana l'uomo dal mondo materiale per ricondurlo alle sorgenti acustiche della creazione. E qual è il mezzo con cui un essere umano saprà far risuonare dentro di sé i simboli cosmici che abbiamo esaminato, così da farsene realmente partecipe?

Quando il ritmo di una tempesta pronuncia se stesso e si dispiega nell'atmosfera, esso si incorpora nel tuono, per trasparirne. Ma poiché gli uomini spesso odono il tuono senza afferrare il valore simbolico di tale fragore, i sacerdoti hanno ideato simboli terrestri che vengono proposti al culto mediante il suono del tamburo, o con l'immagine dell'uccello-tuono, o con la scure del dio del tuono. In tale modo si riconduceva l'attenzione dei fedeli al valore simbolico dei fenomeni. Ovviamente, il semplice aspetto dell'uccello o della scure suggerisce insieme il frullare d'ali o il grido dell'animale o il risonare della lama, perché è mediante l'udito che l'uomo comunica con le forze sovraterrestri. L'*Aitareya Brâhmana*[18] dichiara *expressis verbis* che il seggio del *brâhman* è situato nell'orecchio; e anche san Paolo (Rom. 10, 17) ci dice: *Fides ex auditu.*

Tuttavia l'audizione sola non conduce ancora a una piena partecipazione al simbolo. Non basta ascoltare attentamente il rombo del tuono. È necessario, oltre a ciò, tentare di imitarlo, al fine di prender corpo in tale ritmo

[18] II, 40.

cosmico. Quanto più l'imitazione è fedele, tanto più il cantore fruisce della potenza del simbolo. Alla fine – dice lo *Shatapatha Brâhmana*[19] – il cantore può « diventare egli stesso la nube tonante », poiché per la sua voce è assimilato alla nube.

Altro suono mediatore è la santa sillaba AUMm, in cui si trascorre a poco a poco dalla vocale A fino alla U e si termina con il mormorio sulla M fino all'estinzione di tale consonante. Proferendo questo simbolo, lo *yogi* trasferisce la propria essenza acustica a un piano trascendente; e se egli riesce a mescolare tale suono, con « la voce giusta », al canto di un inno, sarà assimilato allo stesso creatore.[20]

Simile potenza attribuita all'imitazione vocale può essere ugualmente osservata nelle pantomime presso le popolazioni primitive, quando si imita, ad esempio, un animale ritenuto possessore di forze straordinarie. Un travestimento del corpo non è affatto necessario. Basta una semplice maschera, poiché per l'uditorio il danzatore rimane in ogni modo un uomo. La sua identificazione con l'animale di cui si tratta è fondata essenzialmente sull'imitazione della voce e solo subordinatamente sulla contraffazione dei ritmi corporei. È per la voce che il danzatore è « posseduto ».

Nelle pantomime delle superiori civiltà antiche tale realismo era forse più moderato. Tuttavia si prescriveva pure ai brahmani di ruggire come una tigre, al mattino; di strepitare come un'oca, a mezzogiorno; e, al calare della notte, di imitare la voce del pavone.[21] Se gli inni ad Agni devono ricordare la voce delle bestie feroci; se è giusto avvicinarsi al creatore Prayâpati con una voce dal

[19] XII, 1, 1, 3.
[20] « Per tale motivo si mescola, mormorandolo, questo *brâhman* a questo canto, poiché il *brâhman* è una parte del canto Prayâpati » (*Nrisinhapûrvatâpanîya Upan.*, I, 17).
[21] *Rigveda-prâtishâkhya*, XIII, 10 e 17.

timbro velato, e al dio del vento con un mormorio,[22] tutto questo prova che l'importanza annessa alla imitazione vocale non è, presso le civiltà superiori, minore che presso i popoli primitivi. Infine, ricordiamo anche il *clamor assimilationis*,[23] con il quale – secondo san Bonaventura – i tetramorfi cantarono innanzi al trono di Dio. Ne segue che il ritmo e la modalità dell'intonazione sono le forze formatrici mediante cui un inno incomincia a vivere e acquisisce la potenza di un simbolo reale.

Simile attuazione suppone, per altro, che un uomo sappia cantare o parlare in molti modi diversi. Ora, tra tutte le facoltà di contraffazione dei fenomeni esterni, il dono dell'imitazione mediante la voce è considerato come il più degno di nota; per questo è molto probabile che tale pluralità di voci abbia formato il nucleo di quel vecchio concetto secondo cui l'uomo costituisce un microcosmo.

È evidente che l'esecuzione di canti simili richiede preparazione, poiché prima di sviluppare le sue facoltà vocali microcosmiche l'uomo deve certamente conoscere la sua sostanza individuale. Secondo la dottrina indù, tale sostanza è situata nei *chakra*, cioè in quei centri vitali sonori che all'interno del corpo umano costituiscono una sorta di regno intermedio, o anche primordiale. Nella serie di tali centri ve ne sono due che sono udibili esteriormente, ossia il *chakra* del cuore e quello della laringe, designato spesso come « la porta della liberazione ». E tutte le manifestazioni sonore che inconsciamente o spontaneamente sfuggono da tale « porta » sono simboli dell'uomo, perché il ritmo della sua cavità interna giunge a trasparirne.

Assistiamo in questo caso a un processo insieme op-

[22] *Châdogya Upan.*, II, 21, 1.
[23] S. BONAVENTURA, *Collationes in Hexaemeron*, c. 21.

posto e analogo a quello che abbiamo esaminato parlando del simbolo cosmico legato ai miti della creazione. Il processo si attua in senso opposto, quando il ritmo interiore dell'uomo giunge a trasparire attraverso la sua voce, poiché in tale caso non è un elemento esteriore che si manifesta *dinanzi* all'uomo (il tuono, ad esempio), ma è l'uomo che, elevando se stesso a simbolo, traspare dinanzi all'universo. Il medesimo processo riveste carattere di analogia con il simbolo cosmico, quando i suoni partono dalla base microcosmica dell'uomo. Per altro, è proprio mediante una imitazione dei rumori della natura che l'uomo tende a ritrovare il contatto con le forze cosmiche, allo scopo di riconquistare la propria sostanza acustica. Detto questo, la relazione tra *persona* e *personare*, la cui parentela etimologica è ancora oggetto di controversia, potrebbe certo guadagnare in plausibilità.

Fondandosi su tali spontanee esclamazioni-simboli, i riti brahmanici e tibetani hanno dato vita a tutta una mistica di sillabe sacre, allo scopo di stimolare la forza del ritmo interiore dell'uomo a espandersi sui dati esterni. Ma anche la pratica dei cacciatori primitivi, di paralizzare, per così dire, gli animali mediante suoni (il serpente, ad esempio), ci indica sia l'importanza sia l'antichità di tale procedimento, che non presuppone nessuna specializzazione tecnica materiale.

Finora la nostra trattazione ci ha condotti a distinguere due tipi di simboli. Il primo è una realtà della natura che l'uomo può percepire. Tale, ad esempio, è il tuono, mediante cui la potenza formatrice della tempesta si fa palese. Il secondo tipo è creato dall'uomo, che mediante la sua voce palesa il proprio ritmo interiore. Ma il simbolo grazie al quale l'uomo e un'altra realtà simboleggiata combaciano, si attua soltanto attraverso l'incontro e la congiunzione dei due tipi di simboli, nella mediazione di un ritmo sonoro comune o di una luce sonora comune. La prassi religiosa ci insegna

che per raggiungere tale fine il sacerdote deve studiarsi di diventare una sorta di ricettore oggettivo dei ritmi della natura. Gli è necessario fungere da risonatore prima di tentare di prender corpo nei ritmi estranei alle sue manifestazioni propriamente individuali. A tale fine egli si purificherà con i canti e le acque; acque la cui natura è molto prossima al suono. L'acqua purificherà il suo corpo materiale; il canto scaccerà il soffio morto. È così che egli giungerà a comunanza di sentire, tramite il suono.

Rimane una domanda a cui rispondere, e che si è fatta assillante nel frattempo: come ha potuto costituirsi il simbolo materiale e muto? Abbiamo già ricordato il suono-luce che stabilisce una transizione tra la forma sonora e la forma materiale del simbolo. Ma vi è ancora un altro elemento da segnalare. Ogni cantore sa che l'esecuzione di una melodia non è soltanto un accadimento psicologico, ma anche un evento di profonda rilevanza fisica. Presso numerosi popoli primitivi la semplice enunciazione di una idea è spesso considerata come un atto assolutamente concreto, o anche più decisivo che non l'azione materiale che gli corrisponderebbe. È molto probabile che i simboli senza base acustica siano stati creati da civiltà tardive. Bisogna per altro tener conto del fatto che spesso è difficilissimo discernere tale base acustica. Prendo come esempio il caso della vacca sacra degli Indù.[24] Abbiamo già visto che la sillaba AUMm è giudicata come il sentiero più nobile, su cui poter varcare il mondo materiale, allo scopo di volgersi al mondo primordiale. Il sentiero inverso, ossia la strada su cui si svolse il processo della creazione, corrisponde dunque al rovesciamento della santa sillaba AUMm. Ciò significa che la sillaba della creazione era: mMUA. Ma tale sillaba riproduce il muggito della vacca. E si noti: nella let-

[24] *Vedi* nota 12.

teratura vedica il termine « vacca » equivale a « canto rituale, fecondità, ricchezza ».

Mi permetto di ricordare anche un'altra forma di espressione visiva del simbolo acustico. Quando E. Seler[25] analizzava le strane immagini degli dèi messicani, egli osservava che tali curiose raffigurazioni, invece che manifestazione di una fantasia disordinata, erano la composizione di segni grafici misti a elementi mitologici. È vero che da tale insieme non si libera mai una frase grammaticalmente bene articolata, ma esso offre sempre una serie di idee perfettamente intelligibili. E in tale procedimento le parole omofone, ma di significato diverso, sono sempre rappresentate dal medesimo segno.

Una base sonora esiste ugualmente nel caso dell'albero del mondo, del palo del sacrificio, della colonna, della scala o di altri simboli analoghi che, fungendo da mediatori tra gli dèi e gli uomini, si crede che occupino il centro dell'universo. Fino a quando il cielo e la terra, o il mondo primordiale e quello odierno, formavano ancora una unità, un mediatore non era necessario. Ma quando queste due regioni furono separate dalla zona intermedia, il legame non poté essere ristabilito che grazie a canti, a clamori, a preghiere, che la letteratura antica designa talvolta come frecce, o navicelle, o uccelli che varcano « l'oceano » dell'atmosfera. Ma il mediatore per eccellenza è il « palo del sacrificio », ossia l'albero del mondo, che, piantato « in mezzo alle acque », è cavo, e i cui rami si aprono nell'ordine naturale dei suoni della serie armonica.[26] Al posto dell'albero si trova a volte una scala di sette gradi o sette toni, o una corda vibrante o « un ponte di bambù » (forse un flauto di Pan). Tutti questi simboli concreti sono nello stesso tempo veicoli del suono sacrificale; e poiché tale colon-

[25] E. Seler, *Der Charakter der Aztekischen und der Maya...* cit., pp. 1 ss.
[26] M. Schneider, *Die Grundagen der Sphärenmusik*, « Acta musicol », 32, 1960.

na d'aria vibrante si erge al centro sonoro del mondo, tutti questi oggetti devono situarsi necessariamente nello stesso luogo. Ne consegue che il simbolo concreto di antica origine non può essere valutato adeguatamente se non quando se ne è riconosciuta la base acustica. Questa regola sembra essere ugualmente valida per il culto in genere.

Tutto ciò che durante un atto rituale si svolge in maniera visibile, è accessorio o luce sonora, poiché il *brâhman* (la migliore formulazione possibile) si manifesta esclusivamente nella *Rita*, ossia nella verità espressa con il canto. Gli oggetti visibili non sono né *brâhman* né *ritâvan* (impregnati di *Rita*). Sono *satyàm*. *Satyàm* vuol dire che l'oggetto di cui si tratta ha esistenza reale, anche se si avanza al riguardo una parziale riserva. Secondo la *Brihadâranyaka Upanishad*,[27] *satyàm* si compone di tre sillabe: *sa-ti-yam*. *Sa* e *yam* rappresentano la verità. La sillaba *ti* è fuori di questa verità. Ma tale carenza è compensata dal fatto che essa è « attorniata di verità ». La *Chândogya Upanishad*[28] ci dice che *sa* e *yam* sono immortali, mentre *ti* è una sillaba morta. Secondo il commento di Shankara, qui la verità signoreggia sulla non-verità.

Non vorrei terminare questa trattazione senza toccare il problema del valore del simbolo nella musica artistica. È evidente che la « pittura musicale » *(Tonmalerei)* è fuori questione. È tuttavia innegabile che la musica artistica impieghi ugualmente ritmi e suoni offerti dalla natura. Ma, pur servendosi di questi materiali, li assoggetta sempre a un ordine specificamente umano, anzi razionale. E poiché essa fa parte del mondo della luce, mentre la natura del suono appartiene piuttosto al sogno, le sue troppo coscienti costruzioni non giungono a

[27] V, 5, 1.
[28] VIII, 3, 5.

toccare la regione cosmica. Abbandonando ogni imitazione veramente realistica, essa crea un mondo sonoro artificiale. Invece dell'opulento sviluppo della musica naturale si vede nascere una padronanza della forma di origine nettamente intellettualistica. L'uso, originariamente inconsapevole, delle proporzioni numeriche si fa intenzionale.

Se la mia ricostruzione dell'armonia delle sfere [29] è esatta, se cioè la prefigurazione dell'ordine dei pianeti è stata realmente formulata con la serie naturale dei suoni armonici, tale creazione dello spirito umano è il frutto tipico di un intreccio di musica artistica e di musica naturale, a patto che i suoni armonici non si presentino esclusivamente secondo la loro serie naturale, ma anche secondo un ordine propriamente melodico.

È evidente che in virtù di tale intervento soggettivo dell'uomo la natura autentica del simbolo – e in particolare la sua radice cosmica – subisce una attenuazione considerevole. Opere come quelle dei musicisti fiamminghi del secolo XV, che costruivano le loro composizioni su basi numeriche, come pure le imitazioni canoniche, alle quali si attribuiva un determinato significato (regolarità, successione, congiunzione, ecc.), sono nella maggior parte dei casi un prodotto di mera razionalità. Forme naturali, come il bordone, ad esempio, che fuori d'Europa può simboleggiare il ronzio delle api o la parola divina, sono usate nella musica artistica quali semplici tecniche, la cui interpretazione è totalmente arbitraria. Abbandonata l'imitazione realistica, si è fatto ricorso a immagini sonore. Così, la descrizione musicale di una tempesta non esprime più una realtà, ma solo una impressione artistica.

Per altro bisogna ammettere che, se la potenza cosmica del simbolo è considerevolmente diminuita, l'uso di formule simboleggianti la persona umana *cosciente*

[29] M. Schneider, *Die Grundlagen...* cit.

ha subìto un incremento notevole. Esprimendo le proprie idee mediante un testo [30] cantato, un uomo può certo simboleggiare se stesso. Ma nella musica artistica una simile autorealizzazione ci offre una verità limitatissima. È una verità totalmente individuale, alterata dalla convenzione. La maggior parte dei ritmi è assoggettata a schemi metrici, e i suoni tradiscono la rigidezza di un sistema tonale preesistente. Invece di attuare se stesso in maniera spontanea, il cantore si esprime mediante una composizione già precostituita. Tuttavia il suo canto rimane simbolico, poiché, pur non manifestando la pura natura dell'uomo, ne esprime uno stato attuale, ossia una natura coltivata.

So bene che la concezione del simbolo che qui espongo metterà in un certo imbarazzo molti ricercatori, tanto più che entro il simbolismo odierno la musica occupa uno spazio minimo. Ma per quanto concerne il simbolo elementare, bisognerà pure adattarsi al fatto che senza una base sonora nessun simbolo poteva essere considerato come la manifestazione di una forza reale. Mai si potrà dimenticare, inoltre, il suo stretto legame con la penombra del mondo intermedio che – ai nostri occhi – potrebbe rappresentare un dominio dell'elemento fantastico. Eppure, non è stato certamente un gusto strano per le bizzarrie o le stravaganze a creare gli animali favolosi, poiché la natura ambivalente della zona intermedia esige che gli oggetti rappresentati si allontanino dal loro aspetto usuale. Il mondo intermedio possiede una dinamica particolarissima, che spesso si manifesta nella configurazione dei corpi e, in particolare, nell'atteggiarsi delle mani o delle zampe. Osserviamo inoltre che raramente una serie di animali o di ornati è disposta secondo una successione che si ispiri a una concezione unica-

[30] A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs*, 1950.

mente architettonica. Quando, studiando il chiostro romanico di san Cugat (Catalogna), fui indotto a constatare che gli animali rappresentati sui capitelli esprimevano i suoni di una melodia liturgica dedicata al fondatore del convento,[31] fu precisamente la strana successione degli animali a permettermi di ritrovare la base musicale. Tale base era rivelata dall'alternanza della posizione del pavone che, rappresentando la tonica, talora appariva con ostinazione e talora spariva per lunghi intervalli. Per altro questo stesso chiostro ci dimostra che già dal secolo XII l'imitazione realistica delle voci era abbandonata, poiché questi animali non corrispondono più a gridi reali, ma a note musicali determinate. Eppure la tradizione contemporanea indù designa ancora quelle note con abbreviazioni dei nomi di quegli animali.

Osservando tale progressiva riduzione della base sonora, siamo costretti a chiederci in che misura noi, uomini del secolo XX, possiamo ancora realmente partecipare al simbolo di origine antica. Credo che la contemplazione associata a una certa intuizione artistica potrà permettere tale partecipazione, dato che ogni meditazione, giunta al suo apogeo, si aprirà presto o tardi il varco verso una vitalità puramente ritmica. Se, al contrario, rinunciamo a questa via di concentrazione psichica, bisognerà pure che ci accontentiamo o di un « simbolo » portatore di null'altro che di una sola idea, o anche di una semplice cifra. Eppure, nessun simbolo può essere attuato dall'uomo se egli non lo vive nel corpo e nell'anima, poiché l'efficacia del simbolo dipende dalla misura secondo cui ad esso ci si adatta e si coopera.

Sul piano puramente musicale l'arte religiosa dispone ancora di una grande quantità di composizioni molto prossime alle forme naturali. Se ben cantata, e compre-

[31] M. Schneider, *Singende Steine*, Kassel 1955.

sa come concreta azione rituale, la musica gregoriana – lo vedremo in un prossimo capitolo – ci offre una pienezza di formule creatrici, la cui duttilità e la cui notazione originale (neumatica) testimoniano ancora una tendenza fondamentale verso l'improvvisazione. La sua soppressione è deplorevole e la profanazione attuale del canto liturgico con melodie dolciastre o banalità di infima categoria ha prodotto una caricatura imperdonabile del culto. Il mantenimento della tradizione non è pietrificazione ma immersione nelle profondità storiche e psichiche dell'essere umano.

La crisi attuale nella vita religiosa non avrebbe mai raggiunto l'ampiezza odierna se una teologia razionalista non avesse preso il sopravvento e se si fosse approfondita la vita della fede accettando il simbolo senza troppi fronzoli intellettuali; poiché soltanto l'esperienza può persuadere della potenza orientatrice propria del simbolo.

Nella storia del cristianesimo tale potenza naturale del simbolo si è sempre manifestata nella croce, che ogni essere umano forma naturalmente mettendo le braccia in posizione orizzontale. Ma tale vitalità della croce si compie nella sua pienezza soltanto quando un *Ave crux, spes unica* vi risuona. Secondo gli sciamani dell'Asia settentrionale, l'animale che è stato sacrificato per trarne la pelle di un tamburo diventa il « signore » di tale strumento. Quando la membrana è diventata secca, la voce di quel signore, voce che risuona mediante la sua pelle sacrificata, è più forte che mai. È l'antica idea della rigenerazione mediante il sacrificio, simboleggiata dal cadavere vivente.[32]

Una formulazione analoga del sacrificio operato al centro del mondo si trova nel Sermone 363 di sant'Ago-

[32] V. il saggio « Il significato della musica », in questo volume (Parte prima, cap. I), pp. 17-63. Cfr. anche M. Schneider, *Le rôle de la musique dans les rites des civilisations non-européennes*, in R. Manuel, *Histoire de la musique*, I, 1960.

stino, che parla della morte di Cristo sull'albero della croce: *In ligno... caro extenditur, ut tympanum fiat, et ex cruce discant suavem sonum gratiae confiteri.* La carne è stesa sul legno, perché diventi un tamburo, e vi si impari a essere testimoni del canto della grazia.

5.

IL SIGNIFICATO DELLE ALI

Molte culture megalitiche ci offrono delle cosmogonie in cui s'incontrano numerose varianti del mito della creazione, raffiguranti l'uovo cosmico[1] covato da un uccello nelle tenebre più profonde. L'uovo, schiudendosi, libera una voce o un uccello il cui colpo d'ali mette in moto la prima sostanza del mondo: il respiro.

1. Secondo la tradizione indiana, questo respiro primordiale rappresenta la forma inafferrabile dell'*atman* « inconcepibile ». È l'anima del mondo (il « grande sole » nascosto nell'ombra), la quale non è un vero e proprio sole ma il principio della vita, vale a dire la morte[2] che cova l'uovo da cui tutte le cose « nascono, risplendono, piovono e inneggiano » e « si affacciano attraverso una sua fessura » dopo essere a lui ritornate.[3] Fino a quando le cose vivono nascoste nella « cavità rocciosa » o nell'« uovo » dell'*atman*, tale processo è puramente astratto e trascendentale; ma non appena si manifestano come respiro nel mondo udibile, l'*atman* si rivela come *brâhman* e l'evento trascendentale primordiale (non percepibile dai sensi) assume una natura dif-

[1] H. Baumann, *Das doppelte Geschlecht*, Berlino 1955, pp. 277, 368.
[2] *Brihadâranyaka Upan.*, II, 1.
[3] *Maitrâyana Upan.*, VII, 1-7.

ferente. *Brâhman* significa detto magico. Ad opera del respiro del *brâhman* il processo impercettibile dell'*atman* diventa terreno e percettibile sotto forma di vibrazione acustica. Il respiro del *brâhman* è un suono che, ronzando lentamente dalla consonante M (sonno), si trasforma in voce e passando attraverso la vocale U (sogno) assume il tono di una A (stato di veglia),[4] convertendosi infine nella sillaba comprensiva AUMm (OM) (stato di veglia - sogno - sonno profondo). Tale sillaba è l'inspirazione e l'espirazione di un mondo puramente ideale e astratto. Pur non ricorrendo esplicitamente nelle *Upanishad*, la forma mMUA – inversione di AUMm – è necessariamente implicita nel pensiero dei miti della creazione, in cui il tempo primordiale (cielo) scorre sempre in direzione inversa a quella del presente (terra). L'inspirazione e l'espirazione del *brâhman* (morte e vita) rappresentano movimenti di flusso e riflusso che si condizionano e si eliminano a vicenda.[5] All'origine si trova la morte o il nulla, che genera la vita. In virtù di questa inversione anche il tuono (effetto) precede il lampo (causa) e la « luce bianca » è anteriore al sole. Questa maniera di pensare, trasferita nello spazio, dà origine a quelle immagini del cosmo in cui le figure celesti sono capovolte rispetto alla terra.

Al pari del tempo primordiale e del presente, il cielo e la terra assumono caratteri analoghi, pure se presentati con inversi contrassegni.

Per evidenziare la sillaba AUMm con un'immagine concreta, la *Nâdabindu Upanishad*[6] sceglie l'elemento idealmente più comprensibile che, analogamente al suono, può fluttuare nell'aria, presenta cioè l'*atman*, o meglio il *brâhman*, sotto la figura di un uccello. Il suono A è l'ala destra, la U è l'ala sinistra e la M-m che si perde

[4] *Mândûkya Upan.*, III, 8-11.
[5] H. ZIMMER, *Ewiges Indien*, Potsdam-Zurigo 1930, p. 94.
[6] I, 1.

in lontananza è rappresentata dalla coda. Questo uccello primordiale è la figura sonora[7] di quella potente parola AUMm in cui il mondo intero è « tessuto e intessuto »[8] e che è *vâc*,[9] o essenza sonora di tutte le essenze[10] e sostanza fondamentale del mondo. « Quattro corna, che sono i tre e mezzo *mâtras* (durata), tre piedi (AUM), due teste (O e M) e sette mani, che sono i sette toni (*svara:* suoni vocali, modi?) in cui il suono è cantato ».[11]

L'uovo cosmico covato, già menzionato nel *Rigveda*,[12] rappresenta pertanto la cassa armonica dell'uccello primordiale. Considerando l'*atman* antropomorficamente, la « fessura » o « fenditura » da cui le cose « escono, cantano e risplendono » è la glottide o il naso. Se esso è inteso come un'oca[13] *(hansa)* – l'equivalente del « grande gracidatore » egiziano – il respiro fluisce dalla cavità cardiaca (situata immediatamente sotto la membrana vocale) nella cavità orale passando attraverso il lungo canale dell'aria (collo). Dalla cavità orale l'*atman* esce come *brâhman* nella figura di un « sole alato »,[14] cioè come il suono ronzante mM che avvolge la luce.

L'uscita dell'*atman* dalla bocca in qualità di *brâhman* provoca in primo luogo l'umidità e il calore, cioè le nebbie primordiali o forme primitive di *soma* (acqua, luce) e *agni* (fuoco, sole). « Mentre *atman* covava il mondo, la sua bocca si scisse come un uovo e dalla bocca uscì *vâc* e da *vâc* balzò fuori *agni* ».[15] L'universo creato me-

[7] Usiamo il termine « immagine sonora » invece che « simbolo sonoro » per indicare che il suono è l'elemento primario simboleggiato da un'immagine, per cui non va inteso quasi fosse un'onomatopea.
[8] *Maitrâyana Upan.*, VI, 3.
[9] *Vâc* (radice *vâ*, « soffiare », « spirare ») indica voce e anche discorso, linguaggio, però non soltanto degli uomini ma anche degli animali e degli stessi oggetti inanimati (torchio sacrificale, suono del tamburo). S. LÉVY, *La doctrine du sacrifice...* cit., p. 62; S.M. WILLIAM, *Sanskrit-English Dictionary.*
[10] *Chândogya Upan.*, I, 1, 3.
[11] *Chaunaka Upan.*, I, 3.
[12] X, 129, 3.
[13] Le oche capitoline sono probabilmente un residuo di questa concezione.
[14] *Rigveda*, I, 72, 9; X, 143, 13.
[15] *Aitareya Upan.*, I, 4.

diante *vâc* non è ancora un mondo concreto ma una creazione di sogno che si estende sul respiro. Il fuoco *(shiva)* e il cielo sono M, la luna *(vishnu)* e lo spazio aereo sono U, il sole *(brâhman)* e la terra sono A.[16] L'« acqua » è il suono puro, il « fuoco » è la forza costitutiva del ritmo: essi sono i nomi primordiali delle cose. Poiché nella mitologia il fuoco primordiale è sempre contenuto nell'acqua, tale massa primordiale va probabilmente intesa come forma primitiva (acustica) di un rumore di respiro che contemporaneamente sussurra e fruscia, cioè spumeggia.

2. La forza creatrice insita nel suono primordiale della creazione affonda le proprie radici nel sacrificio.[17] Secondo la dottrina brahmanica, l'« azione » acustica da cui ebbe origine la creazione fu un detto sacrificale. « Al principio c'era Purusha dalla cui mediazione nacque un detto sacrificale ».[18] Mediante il sacrificio sonoro tutto è « nato » o « si è diffuso » e tutto ciò che esiste è purificato e mantenuto;[19] infatti con lo *udgîtha* (canto solenne della musica sacrificale) i demoni stessi sono vinti.[20] Il ritmo sacrificale è una nave volante. « Si sale su questo inno come si entra in una nave »,[21] o come gli *Aswins* si sistemano nel loro carro pennuto.[22] In definitiva, il sacrificio è sempre la strada, il veicolo, il « cavallo », quindi sempre un qualche mezzo di trasporto, che muove e mantiene in scorrimento la sostanza della vita. Essendo questa sostanza acustica, anche ogni sacrificio ha un nucleo necessariamente acustico. « Tutto ciò che gli dèi fanno, lo compiono mediante la parola cantata.

[16] *Brâhmavidya Upan.*, I, 4-7.
[17] S. Lévy cit.
[18] *Maha Upan.*, I, 1.
[19] *Rigveda*, X, 90; *Chândogya Upan.*, III, 12, 1.
[20] *Brihadâranyaka Upan.*, I, 3 s.
[21] *Aitareya Upan.*, XXIX, 5, 10.
[22] *Rigveda*, I, 133, 1.

La parola cantata è il sacrificio ».[23] Il ritmo *gâyatrî* (la principale misura metrica) canta e salva tutto ciò che è venuto all'esistenza.[24] Pur essendo di fatto la cosa più fragile e transitoria, il suono è tuttavia il sacrificio più grande e più nobile perché offerto con il respiro sonoro, che è la sostanza primordiale della vita. Malgrado la sua fragilità, quando questa prima materializzazione del respiro è udita, ha effetti incalcolabili.

A motivo del suo contenuto e del suo dinamismo il sacrificio sonoro è definito dalla *Brihadâranyaka Upanishad*[25] come un inno *(ark)* che fa inturgidire[26] e crescere tutte le cose. Il suono sacrificale non è però ciò che noi intendiamo comunemente per suono, bensì una « eco », cioè il sacrificio del suono stesso quale si può percepire particolarmente bene da una campana oscillante.[27] Nel nostro pensiero l'eco è un suono anticipato.

In molti miti non strettamente filosofici e piuttosto esoterici, sulle acque primordiali preesistenti galleggia l'uovo cosmico o una barca o un flauto affamato. In effetti non si tratta di un paradosso ma della conseguenza dell'inversione dei rapporti temporali di cui parlavamo sopra; essendo infatti il suono sempre anteriore[28] alle cose concrete e visibili, l'uovo o la barca o il flauto non sono altro che la raffigurazione della risonanza e l'« acqua » non rappresenta altro che il sussurrio del respiro. Un mito della creazione degli indiani Yuki simboleggia con una piuma volteggiante il passaggio dal rumore spumante (mormorante e frusciante) al canto. « In principio tutto era acqua. Su queste acque volteggiava una

[23] *Shatapatha Upan.*, VIII, 4, 3, 2.
[24] *Chândogya Upan.*, III, 12, 1.
[25] I, 2, 1.
[26] Cfr. il saggio « Il significato della musica », in questo volume (Parte prima, cap. I), pp. 22 segg.
[27] *Atharvaveda, Dhyânabindu Upan.*, 18; H. Jacobi, *Anandavarhanas Dhvanyâloka*, « Zts. der D. morgenl. Gesellschaft », 56, 1902, pp. 582 ss.
[28] Nella *Brihadâranyaka Upan.* (I, 2, 1-3) la successione è: inno, acqua, terra, fuoco. Nella *Chândogya Upan.* (I, 1, 1-2) è: respiro, *OM*, canto *sâman*, metro, linguaggio, uomo, pianta, acqua, terra.

piuma in una macchia di schiuma. Dalla piuma uscì una voce e un canto: era il creatore Taikomol ».[29] Un'altra versione è ancora più diffusa:[30] « In principio Taikomol cominciò ad esistere sotto forma di piuma... La terra non esisteva ancora... allora questo padre, sotto le sembianze di una piuma, apparve sull'acqua affacciandosi all'esistenza, ed entrò nella schiuma; entrò nella schiuma come una piuma, e Taikomol, nella schiuma, cantava continuamente il canto con cui voleva creare se stesso e venire all'esistenza. Cantava incessantemente quel canto. A questo punto quel nostro padre smise di muoversi. Allora i suoi piedi cominciarono lentamente a venire all'esistenza sorgendo dalla schiuma e il suo corpo prese forma: comparvero le braccia e le mani e infine la testa. A questo punto, mentre Taikomol stava ordinando l'ornamento del suo capo (era una corona di piume), l'acqua emise un forte suono ». Allora il suo canto si tramutò in una risata[31] e Taikomol balzò dall'acqua posando subito il piede sulla terra ferma. La metamorfosi dell'acqua ideale (il respiro sussurrante di Taikomol) in acqua mormorante concreta avvenne pertanto solo dopo che il creatore ebbe terminato il suo canto e assunto una forma concreta, anzi forse soltanto per aver intonato una specie di « cantico ».[32]

3. La creazione non si mantiene perciò nella sua condizione ideale esclusivamente acustica ma soggiace a una materializzazione (decadenza) che secondo la dottrina indiana è dovuta al fatto che un giorno *vâc* sfuggì agli dèi precipitando nelle acque, negli alberi e negli

[29] A.L. Kroeber, *Indian Myths of S.C. California*, Berkeley 1907, pp. 183 s., Univ. of California Publ. 4.

[30] A.L. Kroeber, *Yuki Myths*, « Anthropos », 27, 1932, pp. 907, 913, 917.

[31] Il riso nasce con la collaborazione del *coyote*, sulla cui funzione non è qui il caso di soffermarci.

[32] « Al culmine della sua voce pianse » (da una leggenda degli Arapho; G.A. Dorsey, *The Arapho Sun Dance*, 1903, p. 191).

strumenti musicali.[33] Si dice anche che gli dèi sonori cominciarono, dormendo, a sognare un corpo concreto,[34] vollero cioè, in contrasto con la loro natura di eco, diventare visibili e acquistare rilievo plastico. Si svolge pertanto la ragnatela di *Maya* e dell'individuazione con cui « il ragno (*brâhman* o *atman*) governa il mondo intero ». In avvenire soltanto il puro suono sacrificale, legato al respiro, può ancora sfuggire a quella ragnatela. Inoltre, poiché tale suono può essere coinvolto nel processo di materializzazione soltanto in misura limitata, d'ora in poi rappresenterà la zona di confine tra il mondo concreto (apparente) e l'essere trascendentale (reale), formando un regno intermedio (sogno, culto) in cui l'antico mondo puramente acustico sopravvive, e anche nell'uomo « si affaccia » dalla glottide come sostanza psichica. « Come il ragno, arrampicandosi sul filo,... esce all'aperto, così chi medita mediante il suono OM sale fino a raggiungere la libertà ».[35] Il suono AUM è « l'uccello su cui l'esperto di *yoga* sale verso l'alto ».[36] Per la *Hansa Upanishad*[37] tale emissione di suono rituale va immaginata in forma di oca: *agni* e *soma* sono le ali, OM la testa, l'*anusvara* (eco) la bocca, il lampo gli occhi. Siffatta oca possiede dieci diverse nature sonore: *cinî*, *cinîni*, suono di campana, suono di conchiglia, suono di corda musicale, battito di mani, suono di flauto (conoscenza segreta), suono di tamburo (linguaggio rituale), rombo di tamburo (sguardo degli dèi). Con il rombo del tuono lo *yogi* diventa *brâhman*. La *Brihadâranyaka Upanishad*[38] definisce tale meditazione uno stato di sogno in cui l'anima, quale uccello migratore, sale a colpo d'ali al *brâhman*, osserva il proprio corpo dormiente e diven-

[33] *Tândya Mahâ Brâhmana*, VI, 5, 10-13.

[34] *Shatapatha Upan.*, X, 5, 3.

[35] *Maitrâyana Upan.*, VI, 22.

[36] *Nâdabindu Upan.*, I, 5.

[37] I, 6-10.

[38] VI, 3, 9-14.

ta essa stessa *brâhman.* Anche nelle omelie di Gregorio Magno le ali tonanti dei Cherubini (Ez. 1, 1-2, 21) sono le depositarie della contemplazione. Per Teodoreto il fruscio delle ali rappresenta la visione delle cose conoscibili dalle sole potenze celesti e per Ezechiele è addirittura la voce di Dio fornito di corpo.[39] Le ali, le piume o i fili, pur formando già il primo velo di *Maya,* sono ancora sufficientemente sottili da rimanere completamente trasparenti. Evidentemente, anche Taikomol è un esile velo e manifesta la propria natura acustica trasformandosi in una piuma. Analogamente al filo del ragno che brilla alla luce del sole, la piuma è probabilmente un simbolo del secondo periodo della creazione, cioè del suono luminoso. Con il sorriso seduttore dell'aurora, il secondo periodo fa cadere nel sogno (immagine) l'essere primordiale sommerso nel sonno profondo, con lo scopo di irretire la coscienza nell'incantesimo dell'illusione. Secondo la tradizione vedica, la lotta condotta dal mondo buio e puramente acustico della nebbia primordiale per ottenere un'esistenza concreta, visibile e plastica comincia con i sette metri e con i sette suoni con cui i sette poeti delle origini (i Rishis, la « costellazione volante del grande orso »),[40] formulano il sorriso dell'aurora. Contrariamente al tempo primordiale, ciò che è otticamente percepibile nasconde ora sempre di più la propria sostanza acustica e nello stesso canto sembra che si oda il prolungamento più che l'eco dei suoni. Ha pertanto inizio quel mondo in cui l'essere cede sempre maggiore spazio ai nomi delle cose (concetti). Secondo *Rigveda,*[41] Aditi genera in una caverna sette suoni *(svara)*, sette raggi di luce *(svar)*, sette fiumi di latte o sette vitelli, e Indra, il dio del tuono, che con gli Angiras (i figli dei Rishis) dà l'assalto alla « rocca delle

[39] Da W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst,* Münster 1912, pp. 53, 92.
[40] L. Renou, *L'Inde classique,* Parigi 1947, p. 491.
[41] I, 164, 24; III, 1; IX, 103, 3, ecc.

nubi » (cavità sonora, mammella) e con la forza dei suoi canti abbatte la porta rocciosa dietro la quale mugghiano le neonate « vacche e i fiumi di latte o suoni » (aurora). La porta della caverna cede definitivamente ad opera del « canto infuocato » di Brihaspati. Al suono dei sette fiumi o uccelli[42] Agni, il « neonato » che da quei sette fiumi succhia tutta la sua forza, si infiamma del sacrificio luminoso.[43]

In questa lotta l'« uccello » Brihaspati grida con sette bocche la sillaba AUM, come un toro con sette corna, tre piedi e sette braccia.[44] Accanto a lui combatte Indra, il dio del tuono, il « rosso leggiadramente alato »,[45] come un falco, un'aquila, un avvoltoio o un toro alato. *Rigveda*[46] lo presenta come l'uccello favoloso Kapinjala dotato di due gridi. In tutta l'area ai margini del Pacifico gli dèi del tuono sono uccelli, forniti però di natura sonora. Inoltre, contrariamente al creatore, essi sono già in relazione diretta con la terra su cui o discendono in volo personalmente o inviano un loro messaggero. Indra si fa portare sotto forma di inni le bevande che gli uomini gli offrono. Per i popoli primitivi il dio del tuono è un animale acquatico; il fagiano dei Cinesi è accompagnato da una femmina. Si tratta di esseri doppi i quali, a seconda della zona in cui cantano, danzano sempre su una gamba sola.

Lo stato cosmico di sogno dell'aurora si manifesta nella fusione delle cose e dei suoni esclusivamente materiali e nella mutua compenetrazione di causa ed effetto, la cui azione confusa si rivela nell'esposizione dell'uragano sulla rocca delle nubi. In quello stato di sogno la filosofia vedica ravvisa – in analogia con l'uomo – il passaggio dal mondo buio e acustico alla creazione lu-

[42] *Rigveda,* I, 124, 2.
[43] H. Oldenberg, *Die Religion des Veda,* Berlino 1917, pp. 116 s.
[44] *Rigveda,* IV, 50, 4; 58, 2.
[45] *Ivi,* X, 55, 6.
[46] II, 42.

minosa e concreta. Nel sogno la natura buia e acustica dell'inconscio (sonno, morte, tempo primordiale) diventa immagine (aurora). Dal mondo baluginante del suono luminoso l'immagine sale al livello della coscienza (luce del giorno), la quale tenta di formulare le immagini confuse sorte nel sogno spogliandole del loro substrato sonoro apparentemente amorfo e formando con esse il proprio mondo « concreto » di *Maya*.[47] Tutte queste rappresentazioni della mente sono suoni diventati concreti e trasformati in concetti, la cui natura permane vera nella misura in cui osservano in se stessi il loro passato di sogno. Probabilmente l'aurora è l'equivalente di Taikomol (piuma) nel momento in cui egli « non si muove più » (= non canta più), assume progressivamente una figura umana concreta (sogna), ride e, balzando di colpo dall'acqua profondamente risonante, mette piede sulla terra ferma (coscienza).

4. La maggior parte delle cosmogonie comincia generalmente con l'irruzione della luce canora (aurora) o con il primo rombo del tuono in cui si compie il sacrificio ancora totalmente immateriale e spontaneo di Prayâpati[48] il quale, essendo egli stesso il canto della creazione A KA HO (una vocale e due consonanti), si decompone (va a pezzi) creando il cielo (HO), l'atmosfera (KA) e la terra (A). Si tratta evidentemente di una versione che non comprende più chiaramente il concetto filosofico di sacrificio. La medesima saga narra ancora[49] che l'aquila, sgorgata come soffio di vento dalla bocca del dio primordiale, non si trovò più a suo agio nello spazio tenebroso del mondo. Vinta la battaglia dal dio,

[47] M. SCHNEIDER, *Die Ursprung des Symbols aus dem Geiste der Musik*, « Diogenes », 1959.
[48] *Tândya Mahâ Brâhmana*, XX, 14, 2.
[49] Citato da F. KIICHI NUMAZAWA, *Die Weltanfänge in der japanischen Mythologie*, Lucerna 1946, p. 310.

dalla carogna dell'aquila uscì un uovo che si spaccò in due parti dando origine al cielo e alla terra.

Questa classica divisione dell'uovo, equivalente alla separazione del cielo dalla terra e al passaggio del mondo dallo stato di sogno a quello di veglia, segna anche la transizione definitiva dall'aurora alla luce del giorno. La separazione delle due metà dell'uovo richiede però che sulla terra sorga un sostegno che impedisca alla volta celeste di crollare. Tale pilastro è formato dal culto, vale a dire dal palo sacrificale o albero cosmico ornato di piume e spuntato direttamente dal canto dell'aurora[50] o da una piuma.[51] Nell'antica Persia tale albero canoro, presso cui il sole sorge e tramonta, è chiamato albero dell'aquila.[52] Dove invece è caratterizzato più specificamente con un nome divino (per esempio con il Shu egiziano) esso equivale a un dio dell'aria o della luce.[53] Allo splendente e volante astro del giorno appartiene e serve l'*udgîtha* o parte centrale del canto rituale *sâman* che, secondo il *Rigveda*,[54] è destinato a frusciare per l'aria come un uccello. « Egli intoni il canto pieno di slancio come un uccello. Noi vogliamo cantare il canto pieno di forza e di sole... Il forte canti con il forte offrendo in sacrificio il suo sudore affinché con il suo suono copra tutte le cose come una fiera affamata ». In tal modo la luce solare ancora troppo debole (il lattante Agni) riceve progressivamente la forza per il suo futuro volo. « Colui che colà arde dev'essere adorato come l'*udghîta*, perché sorgendo egli inneggia per le creature e scaccia le tenebre e la paura... Questo (il respiro) e quello (il sole) sono della stessa natura: questo è rovente e tale è pure quello. Questo è chiamato suono e tale e nuovo

[50] E.S. CRAIGHILL HANDY, *Polynesian Religion*, Honolulu 1927, p. 98.
[51] *Rigveda*, IV, 27, 4.
[52] U. HARVA HOLMBERG, *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*, Helsinki 1938, p. 84.
[53] Citato da F. Kiichi Numazawa cit., p. 171.
[54] I, 173, 1-2.

suono (ogni giorno) ricorrente è pure chiamato quello ».[55]

Fra tutti gli dèi il solo Agni è capace di inneggiare con tale potenza all'*atman*, da attuare completamente ciò che nell'*atman* stesso (sole cosmico) era stato soltanto un desiderio. Agni non è il nostro sole ma la luce e il calore che egli diffonde sensibilmente mediante quello. Egli è il grande *hotar* (primo cantore nel rituale sacrificale) che, secondo il desiderio degli dèi, scende ogni giorno sulla terra a protezione del benessere umano. Non è un eroe come Indra, ma un soccorritore perennemente a disposizione.[56] Ugualmente soccorritori e protettori sono l'uccello luminoso tibetano Khyun e il suo corrispondente iraniano Varengana,[57] il quale porta sul mare gli eroi e le cui piume procurano fama e felicità, guariscono le ferite e aiutano a sfuggire a tutti i bisogni e pericoli. Le piume prodigiose, che in molte fiabe quegli animali si strappano per donarle ai loro cavalieri, non vanno intese come una parte per il tutto, bensì come un'offerta sacrificale e in definitiva un'immagine sonora.

5. Anche nella creazione del primo uomo si parla spesso del suono primordiale come di una piuma. Secondo una leggenda dei Pomo californiani, i primi uomini nacquero da piume nere.[58] Nella tradizione degli indiani Salinan (California) l'aquila marina impasta il corpo virile con argilla, poi si strappa una penna e la posa accanto al corpo inanimato. Non appena dalla penna sorse una donna, con il suo colpo d'ali l'aquila risvegliò alla vita il primo uomo affinché prendesse conoscenza della sua donna.[59] I *Brâhmana* insegnano che i

[55] *Chândogya Upan.*, I, 3, 1-2.
[56] H. Oldenberg cit., pp. 104 ss.
[57] *Yast*, 14, 36.
[58] P.W. Schmidt, *Der Ursprung der Gottesidee*, 5, Münster 1934, p. 270.
[59] J.A. Mason, *The Ethnology of the Salinan Indians*, Berkeley 1912, p. 191.

primi uomini erano esseri sonori e trasparenti che ruotavano continuamente sulle acque e che soltanto dopo aver gustato i cibi terrestri divennero pesanti e opachi.[60] Anche per gli antichi Persiani i Fravashis (esseri alati immaginari) erano l'essenza e il modello di tutti gli esseri viventi, anzi il modello dell'Ahma Mazda.[61] Nella religione Bon del Tibet si parla di un uovo che volava senza ali, ma aveva una voce; quando l'uovo si ruppe, uscì il primo uomo.[62] In questi casi si tratta per lo più della formazione dei primi uomini appartenenti ancora alla fase dell'aurora, mentre gli uomini posteriori sono creati nel periodo della luce, vengono impastati dalla terra e suscitati a vita con un grido di chiamata o con un canto o con un soffio. Al tempo della luce, in cui avviene la creazione degli uomini, appartiene anche la nascita dell'albero cosmico.[63] Gli uccelli che si posano su quest'albero sono in genere anime trapassate in attesa della reincarnazione. Si tratta evidentemente di quelle anime che nella loro vita non si lasciarono sedurre troppo dalla credenza nella realtà del mondo materiale, così da essere state « spogliate » (per esprimerci con la terminologia di Platone e di Plotino). Le culture asiatiche superiori hanno prestato molta attenzione a tale spogliamento, in particolare a quello che si verifica negli insetti. Oltre alla metamorfosi, anche il fatto che questi animali perdano le ali quando dimorano continuamente presso il loro ospite in qualità di parassiti indusse la filosofia medica tibetana a concludere che le ali trasparenti di certi animali (mosche, formiche, libellule) sono da equipararsi

[60] P. Gordon, *L'image du monde dans l'antiquité*, Parigi 1949, p. 69.
[61] H. v. Glasenapp, *Die nicht-christlichen Religionen*, Francoforte 1957, p. 297.
[62] M. Hermanns, *Mythen and Mysterien der Tibeter*, Colonia *s.d.*, p. 12.
[63] M. Hermanns (« Anthropos », 41-46, 1946-1949, p. 288) menziona dal Tibet: gli orientali nascono dal calore, i meridionali dall'utero, gli occidentali da un uovo e i nordici da un albero al rintronare di una voce orribile (nascita straordinaria).

all'imene.[64] Anche le api, il cui ronzio svolge una così grande funzione nel rituale vedico, perdono le ali dopo il volo nuziale. Si deve pertanto concludere che le ali trasparenti sono almeno un simbolo dell'energia verginale coperta da un manto protettore, energia che compete anche alla sillaba AUM sotto cui una volta gli dèi si riparavano per paura della morte.[65]

La filosofia medica tibetana, argomentando dalla leggerezza dell'uccello e dalle sue ali, che essa considera come l'ultimo perfezionamento delle estremità, colloca l'uccello stesso nel vestibolo del mondo puramente spirituale in cui l'organo conoscitivo supremo è costituito dall'orecchio invece che dall'occhio (come nell'antico mondo ideale).[66] Le penne del pavone cosparse di occhi rappresentano il trapasso al mondo celeste del *deva* perché la sostanza psichica può concentrarsi con forza particolare nella ruota del pavone stesso.[67] La stessa cultura cristiana fece delle penne del pavone che sta presso l'albero cosmico il simbolo della fede nella risurrezione. Per gli indiani Pueblo le cannucce delle penne sono le portatrici della sostanza delle preghiere che vengono offerte al dio del sole.[68] Si direbbe che le ali di Gabriele, di cui parla il mistico Sayh Sihab al Din Suhrawardi,[69] si adattino perfettamente al mondo dei suoni. Secondo la dottrina di Suhrawardi, nel fruscio dell'ala dell'arcangelo si manifesta l'ultima delle «parole di luce» pronunziate una volta dal creatore. Il mondo intero fluisce da quelle ali. L'ala destra è pura luce divina, mentre l'ala sinistra è alquanto oscurata perché coperta dall'ombra del nostro mondo sensibile. A questo punto,

[64] P.C. v. KORVIN KRASINSKI, *Tibetanische Medizinphilosophie*, Zurigo 1953, p. 75.
[65] *Chândogya Upan.*, I, 4, 1-3.
[66] P.C. v. Korvin Krasinski cit., pp. 151 ss., 266-267.
[67] ID., p. 150.
[68] H. v. Glasenapp cit., p. 254.
[69] H. CORBIN e P. KRAUS, *Le bruissement de l'aile de Gabriel*, «Journal asiatique», 227, 1935, p. 75.

chi non penserebbe alla A luminosa e alla U buia delle ali di Brâhman o di Atman?

6. La grande importanza rituale delle mani e del braccio (macerazione della carne, salasso) è certamente da attribuirsi al fatto che essi furono considerati come un analogo cosmico, alquanto più basso, delle ali. Mentre nel braccio si manifesta la forza fisica, le ali sono l'organo di un agire spirituale che, pur meno forte della potenza spontanea del suono, sorpassa tuttavia ampiamente la forza esclusivamente corporea.[70] Le mani e il braccio sono unicamente il deposito di una forza canora quasi morta perché trasformata in materia. Occorre tuttavia tener conto del fatto che anche le braccia, essendo originariamente la parte superiore del torace,[71] possono ancora simboleggiare una parte dell'uccello immateriale Atman, dalla cui cassa toracica (sede della voce) uscì il primo respiro. È altrettanto importante il fatto che, sia negli antichi miti della creazione sia per esempio in Ez. 1, 24, le ali siano spesso messe in relazione con la voce tonante di Dio. In una miniatura di una Bibbia di Liegi (1160 circa), in cui è rappresentata la visione di Ezechiele, Cristo è figurato in forma di aquila.[72] In basso siede il profeta il quale, dopo aver visto la divinità, tiene in grembo un'aquila. Sotto è scritto: *In p(rincipio) e(rat) v(erbum).*

Premesso che l'idea di *atman* non coincide con il contenuto giudeo-cristiano dell'idea di Dio, la parola *verbum* allude a un evento primordiale sonoro che si manifesta in Cristo considerato come uccello. L'affinità formale delle espressioni si rivela ancora nella concezione del tetramorfo che riunisce i quattro esseri in un'unica

[70] Secondo *manu* (leggi), Brâhman avrebbe generato il primo *brâhmanan* dalla bocca, il primo guerriero dal braccio, il primo contadino dall'anca e il primo schiavo dal piede.
[71] P.C. v. Korvin Krasinski cit., p. 266.
[72] W. Neuss cit., pp. 234-236.

all'imene.[64] Anche le api, il cui ronzio svolge una così grande funzione nel rituale vedico, perdono le ali dopo il volo nuziale. Si deve pertanto concludere che le ali trasparenti sono almeno un simbolo dell'energia verginale coperta da un manto protettore, energia che compete anche alla sillaba AUM sotto cui una volta gli dèi si riparavano per paura della morte.[65]

La filosofia medica tibetana, argomentando dalla leggerezza dell'uccello e dalle sue ali, che essa considera come l'ultimo perfezionamento delle estremità, colloca l'uccello stesso nel vestibolo del mondo puramente spirituale in cui l'organo conoscitivo supremo è costituito dall'orecchio invece che dall'occhio (come nell'antico mondo ideale).[66] Le penne del pavone cosparse di occhi rappresentano il trapasso al mondo celeste del *deva* perché la sostanza psichica può concentrarsi con forza particolare nella ruota del pavone stesso.[67] La stessa cultura cristiana fece delle penne del pavone che sta presso l'albero cosmico il simbolo della fede nella risurrezione. Per gli indiani Pueblo le cannucce delle penne sono le portatrici della sostanza delle preghiere che vengono offerte al dio del sole.[68] Si direbbe che le ali di Gabriele, di cui parla il mistico Sayh Sihab al Din Suhrawardi,[69] si adattino perfettamente al mondo dei suoni. Secondo la dottrina di Suhrawardi, nel fruscio dell'ala dell'arcangelo si manifesta l'ultima delle «parole di luce» pronunziate una volta dal creatore. Il mondo intero fluisce da quelle ali. L'ala destra è pura luce divina, mentre l'ala sinistra è alquanto oscurata perché coperta dall'ombra del nostro mondo sensibile. A questo punto,

[64] P.C. v. KORVIN KRASINSKI, *Tibetanische Medizinphilosophie*, Zurigo 1953, p. 75.
[65] *Chândogya Upan.*, I, 4, 1-3.
[66] P.C. v. Korvin Krasinski cit., pp. 151 ss., 266-267.
[67] ID., p. 150.
[68] H. v. Glasenapp cit., p. 254.
[69] H. CORBIN e P. KRAUS, *Le bruissement de l'aile de Gabriel*, «Journal asiatique», 227, 1935, p. 75.

chi non penserebbe alla A luminosa e alla U buia delle ali di Brâhman o di Atman?

6. La grande importanza rituale delle mani e del braccio (macerazione della carne, salasso) è certamente da attribuirsi al fatto che essi furono considerati come un analogo cosmico, alquanto più basso, delle ali. Mentre nel braccio si manifesta la forza fisica, le ali sono l'organo di un agire spirituale che, pur meno forte della potenza spontanea del suono, sorpassa tuttavia ampiamente la forza esclusivamente corporea.[70] Le mani e il braccio sono unicamente il deposito di una forza canora quasi morta perché trasformata in materia. Occorre tuttavia tener conto del fatto che anche le braccia, essendo originariamente la parte superiore del torace,[71] possono ancora simboleggiare una parte dell'uccello immateriale Atman, dalla cui cassa toracica (sede della voce) uscì il primo respiro. È altrettanto importante il fatto che, sia negli antichi miti della creazione sia per esempio in Ez. 1, 24, le ali siano spesso messe in relazione con la voce tonante di Dio. In una miniatura di una Bibbia di Liegi (1160 circa), in cui è rappresentata la visione di Ezechiele, Cristo è figurato in forma di aquila.[72] In basso siede il profeta il quale, dopo aver visto la divinità, tiene in grembo un'aquila. Sotto è scritto: *In p(rincipio) e(rat) v(erbum)*.

Premesso che l'idea di *atman* non coincide con il contenuto giudeo-cristiano dell'idea di Dio, la parola *verbum* allude a un evento primordiale sonoro che si manifesta in Cristo considerato come uccello. L'affinità formale delle espressioni si rivela ancora nella concezione del tetramorfo che riunisce i quattro esseri in un'unica

[70] Secondo *manu* (leggi), Brâhman avrebbe generato il primo *brâhmanan* dalla bocca, il primo guerriero dal braccio, il primo contadino dall'anca e il primo schiavo dal piede.
[71] P.C. v. Korvin Krasinski cit., p. 266.
[72] W. Neuss cit., pp. 234-236.

figura *(quatuor facies in una)*.[73] Si deve pensare che quelle quattro teste (tre animali e un uomo) siano l'equivalente dei tre *mâtras* e mezzo della sillaba AUMm, che nel canto del prefazio della liturgia romana sono espressi con la sequenza di tono-tono-tono-semitono?[74] W. Neuss[75] ha dimostrato che le descrizioni orientali dei sei (invece che quattro) cherubini volanti che fanno da ruote al carro divino (Evangeliario Rabula) sono un'eco del libro di Ezechiele. Se ciò è vero, entra in campo un'altra corrispondenza indiana. Anche la *Maitâyana Upanishad*[76] parla di una sestuplice diffusione dei « raggi » di Atman e in VI, 28 si dice: « Colui che fa la traversata sulla nave AUMm... a poco a poco... raggiungerà il vestibolo del *brâhman*, romperà l'involucro del *brâhman* fatto di quattro reti... e infine poserà sulla propria grandezza puro, purificato, sciolto, riposato, liberato dal *prâna* e dall'*atman*, infinito, imperituro, immutabile, eterno, non nato e libero. E mentre si vede fondato sulla propria grandezza, guarda alla ruota del *samsâra* come a una ruota che vi gira (ritorno ad *Atman*) ». La *Kaushîtaki Upanishad*[77] dice: « Alla pari di chi, viaggiando velocemente su un carro, guarda giù verso le ruote del carro stesso, egli guarda in basso il giorno e la notte, le opere buone e cattive e tutte le contraddizioni. Egli però è libero... ed entra nel *brâhman* ». Anche in Ez. 1, 12.20.21, « nelle ruote c'era lo stesso spirito degli esseri » (= animali) e « andavano là dove lo spirito li sospingeva ». Lo stesso Ezechiele (1, 22) parla ancora di una zona cristallina che si stende sui quattro cherubini volanti « simile alla volta celeste ». (Anche Es. 24, 10 menziona un pavimento di lapislazzuli che

[73] ID., p. 234 (Bibbia di Winchester).
[74] M. SCHNEIDER, *El origen musical...* cit., p. 113.
[75] W. Neuss cit., pp. 83, 154.
[76] VII, 1-7.
[77] I, 5.

sta sotto i piedi di Dio). Secondo varie *Upanishad*,[78] le ali dell'uccello AUMm sono rosse in A, nere in U e marrone in M. In m diventano invece multicolori come la luce solare che è rifratta da un cristallo di rocca (= quarzo limpidissimo). Altrove il cristallo è anche definito materia del trono divino o strada di latte o escremento divino.[79]

Ci troviamo qui di fronte all'antica concezione dello svolgimento della creazione, secondo cui dall'aria (respiro sonoro) si condensa un'umidità (nebbia) e infine l'acqua, da cui si formano i cristalli. Per la filosofia medica tibetana tutti i cristalli leggeri, galleggianti e ricettori di luce, rappresentano la forma primordiale delle sostanze cornee, ossee e pietrose.[80] Anche i pianeti vaganti (musica delle sfere) sono considerati cristalli, e le penne degli uccelli corrispondono forse ai cristalli volanti che riflettono la luce dell'atmosfera (mondo intermedio).[81] È addirittura probabile che la schiuma del mare, da cui nacquero i piedi di Taikomol, sia da considerarsi la forma primitiva del sale marino luccicante. Dal punto di vista della storia della creazione la *Atharvaveda Shiva Upanishad* 6 colloca la schiuma direttamente prima dell'uovo della creazione: « Quando Rudra (Vishnu) sta attorcigliato come un serpente, le creature vi sono attirate dentro. Se espira, nascono le tenebre e dalle tenebre l'acqua. Se con il dito rimesta nell'acqua, ciò che è rimestato diventa freddo nel freddo e... schiuma. Dalla schiuma nasce l'uovo e dall'uovo il *brâhman...* ».

Come lo zaffiro e il cristallo di rocca formano i confini sonori fra Dio e il mondo, così sembra che le ali cristalline spuntino direttamente dalle acque primordia-

[78] *Yogatattva*, 11; *Atharvaveda Shiva Upan.*, 5; *Atharvashikhâ Upan.*, 1.
[79] U. Harva Holmberg cit., p. 39; R.H. MATHEWS, *The Keeparra Ceremony*, « Journ. of Anthrop. Inst. », 26, 1899, p. 329.
[80] P.C. v. Korvin Krasinski cit., pp. 35, 73, 240.
[81] ID., p. 90.

li mormoranti. Presso gli Aztechi il segno con cui è comunemente rappresentata l'acqua è un fiume blu che sgorga dal guscio di una chiocciola, oppure un recipiente traboccante d'acqua. Nell'acqua galleggia un occhio (fuoco), mentre nel flusso che trabocca si ravvisa il ciuffo piumato di un uccello.[82]

7. Poiché il suono è la natura e il cibo degli dèi, l'azione acustica costituisce il centro del culto. Ammessa poi la necessità di rappresentare con simboli la forza del sacrificio sonoro, è ovvio che anche la forma degli strumenti cultuali, l'atteggiamento del corpo e le vesti dei cantori debbano adattarsi alla figura di un uccello. I sacerdoti vedici, i quali imitavano realisticamente il grido degli animali rituali,[83] davano forma di uccello allo stesso altare. Si è accennato spesso al vestito a foggia di uccello degli sciamani siberiani e agli energici movimenti delle braccia e delle spalle dei danzatori cinesi nelle feste della primavera.[84] Il movimento a danza di questi « uccelli » imita quegli esseri alati che devono evitare il più possibile di toccare la superficie terrestre perché, secondo la natura del suono sacrificale, si librano normalmente fra il cielo e la terra (atmosfera). Si dovrebbe inoltre studiare fino a che punto la forma Y del palo sacrificale megalitico derivi da un atteggiamento rituale dei cantori (braccia levate), atteggiamento a sua volta espresso con le corna di un toro o con le zampe anteriori della « mantide religiosa ». Tutti questi danzatori non sono che riproduzioni del canto sacrificale. Questa è l'unica interpretazione che può essere data dello sciamano che « cavalca » o « vola » sulla sua oca o sul suo tamburo.[85] Non è la sua persona fisica, bensì

[82] E. Seler, *Gesammelte Schriften*, Berlino 1902-1908, I, p. 426.
[83] M. Schneider, *Singende Steine* cit., p. 15.
[84] M. Granet, *La civilisation chinoise*, Parigi 1929, pp. 233 s.
[85] Si tratta di un luogo comune dell'etnologia nordasiatica. Cfr. per esempio H. Hoffmann, *Quellen zur Geschichte der tibetanischen Bon-Religion*, Magonza 1950, p. 203.

la sua sostanza acustica che attraversa la « porta dell'uccello » *(Chuk Chen)*[86] o la « fessura » (della voce = glottide),[87] le quali congiungono il cielo e la terra. Il fatto che gli strumenti musicali siano spesso ornati di piume è dovuto probabilmente, nella maggior parte dei casi,[88] alla volontà di trattenere e accumulare in qualche modo la forza del suono immateriale e troppo fugace. Anche la forma a uccello dell'impugnatura del tamburo dei camani[89] potrebbe essere interpretata come la parte concreta e ancora afferrabile del processo acustico. Parlando della inafferrabilità della realtà ultima, la *Brihadâranyaka Upanishad*[90] afferma comunque: « Avviene come quando un tamburo è sfiorato. Dal di fuori non è possibile afferrare i suoni. Se però uno afferra il tamburo o anche la sola bacchetta, ecco che afferra (anche) il suono ».

8. Considerando nel suo insieme la fase della creazione in cui gli uccelli svolgono un'azione specifica, si constata che il loro compito principale consiste nell'evocare la luce con il canto. Dopo che il grido cupo della civetta (morte) ha rotto il silenzio della notte della creazione, gli uccelli canori si levano e richiamano l'alba con il loro canto. Un tuono sommesso attraversa il crepuscolo. L'aquila frulla attraverso l'aria, grida il suo lampo e Indra, il toro alato del tuono, fa prorompere lo schianto che trasferisce il mondo profondamente addormentato nel sogno dell'aurora. Essi espugnano la rocca delle nubi e le vacche rosse si affacciano alla caverna. Subito dopo aver svegliato gli uomini con il loro settemplice muggito, le vacche perdono le ali. Termina così la loro mansione e ha inizio l'epoca dei mammiferi.

[86] U. Harva Holmberg cit., p. 36.
[87] *Brihadâranyaka Upan.*, III, 3.
[88] Soltanto per l'Africa (Bambara) posso disporre di una documentazione sicura.
[89] U. Harva Holmberg cit., p. 527.
[90] II, 4, 7.

Dobbiamo pertanto concludere che le ali rappresentano un tenue campo di concentrazione psichica in cui il tempo primitivo e il tempo del sogno si intrecciano. Sono la prima immagine percepibile dell'invisibile sonoro, il vestito degli esseri viventi vicino al cielo, il velo dell'incantesimo dietro cui *Maya* sta in agguato. Sono l'inno, l'energia vergine e soccorritrice del sacrificio, la contemplazione e il manto protettore dell'anima alla pari della sillaba AUMm, con la sola differenza che non penetrano nel mondo del canto eterno con la profondità di quella.

Agli storici dell'arte spetterebbe il compito di ricercare se tali concezioni siano da applicarsi anche agli angeli dell'arte cristiana e se gli angeli intenti a suonare con i loro strumenti siano una semplice sostituzione posteriore dei puri esseri alati che adempiono unicamente con la forza delle loro penne il compito ad essi congeniale di lodare (nutrire) Dio con i loro canti e di trasmettere agli uomini un riflesso della loro musica. Occorrerebbe inoltre studiare fino a che limite la classificazione asiatica degli animali (mitici) in base al loro manto (squame e pelle da una parte, capelli e piume dall'altra) ricompaia nelle ali di pelle del diavolo e nelle ali pennute degli angeli. Durante il Medioevo il loro significato si trasformò certamente spesso nel senso opposto e, in particolare, il regno megalitico dei morti diventò l'inferno.[91] Le facce dei demoni e dei diavoli situate sul petto e sull'addome sono comunque una reminiscenza di culture più antiche.[92]

La documentazione da noi riferita tiene conto soprattutto delle attestazioni indiane e dell'area vicina al Pacifico; il che non autorizza a concludere che tali idee

[91] In un cherubino di un evangeliario di Treviri (W. Neuss cit., p. 95) ho potuto tuttavia constatare l'unione nella stessa persona di capelli, pelle, squame e penne (M. SCHNEIDER, *El origen musical...* cit., p. 100 e fig. 94, ripresa da Neuss).

[92] Si riparla di questo problema nel nostro saggio *La leyenda de Don Juan* cit.

siano limitate a quell'ambiente. Anzi, non è affatto azzardato supporre che la partecipazione dell'Europa abbia un legame particolarmente stretto con l'area di diffusione delle culture megalitiche. Dopo aver dato il nostro contributo[93] allo studio delle relazioni storico-culturali con l'India nel campo delle arti plastiche, siamo in grado di provare anche una indiscussa concordanza nel campo musicale.

[93] Nel nostro *Singende Steine* cit.

1.

IL RITMO

Chi volesse stabilire un confronto tra le movenze di un cittadino europeo medio e quelle di un primitivo, noterebbe continuamente l'impaccio, la fiacchezza, la goffaggine e l'ineleganza con cui il primo si muove, sia che cammini o stia seduto o in piedi, o quando parla o, comunque, prende contatto con l'ambiente. L'impressione si aggrava quando si osservano le persone che compiono movimenti volutamente ritmici; infatti l'abito ritmico naturale non è volontario, bensì radicato nel profondo dell'essere. Ma per lo più colpisce una certa spiacevole rigidezza o totale rozzezza, ed è raro il caso che venga imboccata l'unica via possibile, quell'atteggiamento che sta a metà strada tra l'affettazione e la completa rozzezza, intendo dire la scioltezza controllata.

Oggi assistiamo a tutta una serie di tentativi di correggere con esercizi fisici la situazione descritta; ma è problema condizionato da alcuni fattori importanti. In primo luogo, ci si dovrebbe convincere che per ricostruire una vita concepita ritmicamente, poco gioverebbe l'uso della nostra musica d'arte, perché essa non è un fenomeno naturale bensì artificiale. Con ciò non intendo affermare che la musica debba essere bandita dall'educazione ritmica. Anzi, non ho difficoltà a riconoscere che a tale scopo essa è insostituibile, essendo l'unico fenomeno capace di fornire le leggi fondamentali

del movimento nella forma più sciolta. Ma appunto sotto questo aspetto la nostra musica d'arte è assai meno adeguata di quella naturale, su cui ritorneremo. La seconda premessa ha natura puramente spirituale. L'impegno di dare al corpo una certa euritmia non è quasi mai accompagnato dalla volontà di vincere la rigidità e la scompostezza interiori. Non è difficile indovinarne il motivo. L'attuazione di tale impegno urta evidentemente contro difficoltà ideologiche o puramente umane, per cui ci si adatta a un compromesso che per lo più nasce da una torbida combinazione di mezze verità.

La situazione odierna non facilita di fatto la scoperta di un aggancio psichico-intellettuale, perché non esiste un'idea che si sottragga all'indeterminatezza, alla vacuità o all'equivoco. Tuttavia non è lecito rinunciare alla ricerca di un comune elemento risolutore che ci aiuti a correggere il crescente irrigidimento e l'incomunicabilità dell'individuo.

Ritengo che si possa ancora aver fede in poche ma sicure realtà: il desiderio di una vita più equilibrata, e la convinzione che la crisi dell'uomo moderno e della sua cultura è fondamentalmente una crisi di fiducia. È infatti innata nell'uomo – come nella terra su cui egli vive – la necessità di ruotare fiduciosamente intorno a un punto stabile. Le nostre inclinazioni e antipatie, i nostri interessi e le nostre stesse occupazioni libere, provano l'impossibilità di vivere normalmente senza un centro e senza una fiducia. Si tratta pertanto di sapere se possa ancora esistere un centro concretamente utilizzabile da tutti, in cui possiamo riporre la nostra fiducia. Nonostante l'apparente singolarità della mia affermazione, credo di poter dire che tale centro esiste e che è collocato simultaneamente dentro e fuori di noi. Cominciamo con la prima domanda: In che cosa, oggi, possiamo ancora riporre qualche fiducia? Ma questo interrogativo suscita immediatamente dispute ideologiche, che vorrei evitare.

Per evitare di arenarci in partenza, propongo di partire da un punto non confutabile, vale a dire da una sicura fiducia in qualcosa che può dare la salvezza, in qualcosa che esiste ma che sfugge al nostro sguardo e può riuscire convincente soltanto nella misura in cui si crede fermamente alla sua stessa esistenza ed efficacia. Esiste un centro di gravità intorno a cui possiamo gravitare con il pensiero, con il canto, parlando o agendo, anche se esso è per noi praticamente inafferrabile. Ora, la presenza e la forza d'attrazione di tale centro si accentuano con la periodicità e la fiducia con cui vi giriamo intorno. Il ritmo periodico non è una successione lineare e progressiva di tempi gravi e leggeri, ma un giro e un'oscillazione di due differenti valori intorno a un centro fuori del tempo.

Non mi nascondo che con tale definizione propongo una ricetta che non è possibile accettare *a priori* senza discussione. Infatti, l'accettare la validità della mia affermazione dipende dalla convinzione della sua verità. In questo caso l'assenso non è il risultato di una riflessione precedente, bensì il prodotto conseguente di una pura esperienza. Se, per esempio, facciamo oscillare simmetricamente le braccia in modo che al termine di ogni movimento le punte delle dita si tocchino regolarmente, ci accorgiamo immediatamente che tale incontro gravita su un centro collocato all'incirca sullo sterno. L'incontro sicuro e periodico delle punte delle dita ci dà anche un principio di fiducia nella forza dinamica e nella sicurezza dell'oscillazione ritmica. Questo fatto psicofisico del tutto elementare segna per noi il principio della lotta contro il male inveterato del nostro tempo, vale a dire contro la mancanza di una fiducia guidata dall'istinto. Infatti, tale mancanza è causa di tutta l'odierna insicurezza nel giudicare ciò che non è evidente in base a concetti razionalistici o non sembra accettabile secondo il metro di concezioni alla moda, più o meno risibili, riguardanti il cosiddetto « uomo moderno ».

Quando presento ai miei alunni un brano musicale segnandone il ritmo con una battuta asimmetrica loro insolita, sono pochissimi quelli che tentano di percepire istintivamente il ritmo stesso. La maggior parte di essi, prigionieri di una superstizione razionalistica, si dà a contare e a calcolare, non riuscendo a capacitarsi, o addirittura ritenendo inconcepibile che i valori di tempo non debbano necessariamente suddividersi in una successione regolare di due o di tre.

Prendiamo ad esempio il caso semplice, anche se per noi insolito, di una suddivisione del tempo affatto naturale. Ogni battuta di una danza caucasica è composta di nove ottavi distribuiti da un tamburo in quattro gruppi, così che ciascuno dei primi tre colpi comprende due ottavi e il quarto dura per il tempo di tre ottavi: quindi 1 2, 1 2, 1 2, 1 2 3.

Questo è un caso tipico di suddivisione naturale del tempo che non suddivide il 9 simmetricamente in 3×3, bensì asimmetricamente in $2+2+2+3$. Siffatta musica naturale potrebbe insegnarci molto, purché anche con il corpo ci sforzassimo di muoverci secondo tale ritmo, muovendo cioè ogni volta tre passi della medesima durata e trattenendo il quarto passo alquanto più a lungo. Noteremmo immediatamente l'effetto riposante ed equilibratore di quest'ultimo passo più lento. Si sentirebbe cioè anche fisicamente la grande differenza tra la divisione artefatta e simmetrica dei 9 tempi in 3×3 e quella naturale in $2+2+2+3$. La prima divisione è schematica e meccanica, la seconda è viva perché segna una progressione e intercala pause di riposo. Questo ritmo dal respiro naturale, che non procede ininterrotto ma continuamente introduce brevi e quasi impercettibili pause di riposo, è proprio il contrario di quanto noi comunemente definiamo « ritmo », quello che tocca il culmine di innaturalezza nella cosiddetta « musica marziale »; perché la rigida « marzialità » non

è radicalmente altro che un abbandono della natura e una fuga dall'autenticità.

Com'è possibile, in un'epoca completamente straniata dalla natura, ritrovare la fiducia e la naturalezza? Non c'è che una via: chiedere più a se stessi che agli altri, far leva sul proprio senso dell'equilibrio, non cedere alle ciarle di moda o alle mezze verità. Se sappiamo resistere vittoriosamente all'ambiente che vorrebbe vincolarci a ogni costo e a nostro danno, ritroveremo il nostro ritmo di vita riconquistando anche la pace e la fiducia in noi stessi.

Questo ritorno in noi stessi ci farà anche capire che la formazione del nostro ritmo individuale di vita è indissolubilmente legata al ritmo dell'ambiente; perché si forma un vero carattere soltanto chi si confronta con gli altri, mai chi si chiude in se stesso. Soltanto i confusionari vedono in se stessi un ritmo autonomo. Queste osservazioni mi inducono a riprendere il discorso sulla rigida e meccanicistica organizzazione della simmetria che noi europei colti così intensamente amiamo. Non so quale spirito maligno abbia suggerito l'idea che il giusto ritmo debba necessariamente procedere per gruppi di tempo uniformi: nulla lo giustifica. È certamente comodo ma di una comodità malsana e innaturale che un movimento si svolga in gruppi uniformemente simmetrici.

La suddivisione asimmetrica è infinitamente più viva di quella simmetrica. È anche più salutare sotto tutti gli aspetti, perché ci scuote, mentre la suddivisione uniforme ci lascia completamente aridi.

Pur convinti della maggiore naturalezza e vitalità dell'asimmetria rispetto alla simmetria, vogliamo tuttavia conservare ad entrambe il loro rispettivo valore. Contestiamo però alla suddivisione simmetrica la preminenza su quella asimmetrica. Per quale motivo? Per mantenere alla natura i suoi diritti. In tutta la natura vivente non esiste un solo composto attivo rigorosa-

mente simmetrico, perché la rigida simmetria provoca inevitabilmente la paralisi. Lo stesso organismo interno dell'uomo – che non è né destro né mancino –, anzi la stessa sua faccia, sono soggetti all'asimmetria. Lo stesso ritmo dell'espirazione e dell'inspirazione è asimmetrico. In effetti, la simmetria teoricamente perfetta è più un prodotto della mente che della natura, e una bella simmetria non è matematicamente esatta. Ora, per la musica naturale questa disuguaglianza è così ovvia che, per esempio, la suddivisione del 7 in 3+4 vale come una unità di due tempi in cui il secondo è semplicemente un po' più lungo del primo.

Le cosmogonie antiche consideravano come unità di tale genere anche ogni sana relazione umana; e non è certamente per una scelta gratuita che soprattutto nel simbolismo antico i numeri dispari rappresentassero le unità sacrali a cui si attribuivano poteri salvifici e fecondi. Se suddividiamo in 3+4 l'antico numero sacrificale 7, in rapporto alle relazioni fra due individui, chi nella sua vita è abituato soltanto a contare aritmeticamente troverà che il gruppo ternario è in svantaggio rispetto a quello quaternario. Ma in effetti il 3 non è minore del 4, perché rappresenta una qualità profondamente diversa dal 4. Non costituisce neppure una qualità inferiore, bensì una qualità diversa, assolutamente non confrontabile con il 4. In altre parole: nel 7 stanno di fronte due qualità differenti che si integrano a vicenda, di cui nessuna è in svantaggio rispetto all'altra, presupponendo ovviamente che ciascuna parte possegga interamente e realmente la propria qualità. Nel simbolismo antico il 3 e il 4 hanno la medesima relazione che intercorre fra uomo e donna, relazione che nella musica viene espressa con le danze a ritmo 7/4 o 7/8. Ora siamo anche in grado di afferrare meglio il significato proprio del ritmo. Il ritmo è un'articolazione qualitativa, non quantitativa, del tempo e dello spazio. Oscillando nella ripetizione continua, esso gira intorno

a un centro inafferrabile, che però è il punto focale della relazione che si stabilisce tra due qualità o due individui, premesso che ciascuna qualità è chiaramente caratterizzata e, di conseguenza, permette all'altra di esprimersi. Quando invece una parte interferisce nell'altra, la relazione scompare. La parte invadente e smodata perde la propria qualità e comunicabilità perché tenta di invadere uno spazio su cui non ha alcun diritto, e che non è capace di riempire.

Nella sua ultima astrazione il ritmo è il modo più profondo della vita spirituale. Di conseguenza non è mai fondamentalmente un fenomeno cosciente. Come ogni vera esperienza, in principio è vissuto del tutto inconsapevolmente. Avere il senso del ritmo significa vivere entro un moto ed un processo senza la minima consapevolezza. Il ritmo diventa cosciente soltanto in un secondo tempo, quando cioè, dopo esserci affrancati dall'esperienza semplicemente vissuta, ci rappresentiamo retrospettivamente le cose derivandone sgomento o gioia.

Appunto perché l'uomo è fondamentalmente inconsapevole del suo ritmo più intimo, la sua natura si rivela dal ritmo inconscio del suo linguaggio molto meglio che dalle parole e dalle idee che egli occasionalmente esprime. Non percepiamo la verità o la falsità delle sue parole, bensì l'autenticità o l'artificiosità del suo ritmo.

Radicato nelle profondità dell'inconscio, e non nella consapevolezza dello spirito, il ritmo è autenticità e schietta comunicabilità. Chi, con la parola o con il comportamento, vuole nascondere il proprio essere, usa sempre il ritmo. La natura di tale ritmo dipende certamente dalla costituzione dell'individuo. Ma la musica e le danze dei popoli primitivi testimoniano quale grandiosità raggiunga l'uomo, e quanto possano valere le sue possibilità ritmiche, finché egli si affida alle doti di cui la natura lo ha fornito. Anche in questo caso è singolare la presenza continua e predominante delle gran-

di unità di tempo, proprie del simbolismo antico. Un canto boscimano, per esempio, suddivide il 12 alternativamente in 3×4 e in $5 + 7$.

Non incontriamo mai la squallida e puramente quantitativa piattezza della simmetria, perché sono sfruttate e valorizzate tutte le possibili suddivisioni.

L'esercizio di tale continuo mutamento sarebbe una medicina spirituale per tutti quei caratteri che ritengono di non poter mai rinunciare ai principi o di avere sempre e necessariamente ragione. Si tratta di un modello di elasticità e di equilibrio, e chiunque si sforzi di assimilare spiritualmente tale mutamento sarà presto capace di guardare con occhi diversi gli stessi alti e bassi della mutevole fortuna.

L'attuazione delle doti ritmiche naturali dell'uomo presuppone però due qualità spirituali: la fiducia nella docilità e nella sicurezza del ritmo naturale, e la capacità di concentrarsi nel suo ascolto. Quest'ultima premessa consiste nel sentire il ritmo ascoltato o veduto al punto di identificarsi totalmente con esso. Ciò che si sente deve trasformarsi in noi in una realtà psicofisica tale da diventare parte integrante del nostro stesso pensiero e dei nostri movimenti corporali.

Tocca però all'ascolto fornire l'iniziazione più profonda nella vita ritmica. Ascoltare significa prestare attenzione, e l'uomo stesso è l'oggetto del suo ascolto. In effetti, nulla può favorire meglio il suo ritmo vitale quanto l'ascolto umile e obbediente della natura. L'obbedienza acustica è la forza più grande dell'uomo perché nessun organo sensorio riesce, come l'udito, a penetrare l'inconscio. Per l'antica filosofia indiana la *Shruti*, ciò che è udito, era la fonte di ogni conoscenza. Quando parliamo di ascolto, non intendiamo soltanto l'ascolto delle scritture sacre ma anche il contatto verbale diretto fra maestro e allievo. Lo stesso apostolo Paolo dice che la fede, cioè la forza e la fiducia, deriva dall'ascolto.

Per nostra sfortuna, oggi separiamo troppo il divertimento e l'arte, la filosofia e la religione, dal cosiddetto impegno nella vita, e così disperdiamo quotidianamente quasi tutte le ricchezze che le ore di svago ci forniscono. L'uomo non sofisticato non conosce tale frattura. Pensiamo, per esempio, alla potenza esercitata dalla retorica ritmica sia presso i popoli primitivi sia presso le civiltà evolute. Anche se da noi quest'arte è ancora sfruttata, per esempio da un avvocato o da un abile venditore, l'arte della persuasione può però essere largamente sostituita dai cartelloni pubblicitari; fatto, questo, che indica come le catene dell'arte persuasiva facciano leva più sulla mente che sul sentimento vitale diretto. Per questo gli *slogan* correntemente e ostinatamente composti per l'occhio, ma non per l'udito, non posseggono un potere risolutorio: non liberano l'uomo ma, martellandone la mente, tendono ad abbatterlo. Il corpo non viene interessato, mentre la caratteristica essenziale del ritmo musicale naturale è precisamente di tendere a trasformarsi in movimenti corporali. Questo è appunto il valore costruttivo della musica nei confronti dell'uomo. Il ritmo musicale non è un fenomeno puramente intellettuale, bensì una forza psicofisica che trasforma i movimenti corporali in esperienza psichica e, viceversa, fornisce un contrappeso corporale alla sensibilità spirituale.

L'uomo stesso è l'oggetto del proprio ascolto. Ma ciò che conta è il modo con cui ascolta: se cioè si lascia afferrare da ciò che ascolta, oppure se si lascia soltanto sfiorare da esso. L'ostacolo più grave all'influenza del ritmo è frapposto dalla nostra mente troppo analitica, a cui va imputata la definizione, inadeguata e addirittura falsa, secondo cui il ritmo è la « divisione aritmetica del tempo »; definizione che non corrisponde alla realtà naturale e che è frutto di una mentalità puramente teorica. Tale suddivisione matematicamente precisa e rigida del tempo, escogitata dalla mente umana, è definita « spigolosa » da Ludwig Klages, che invece para-

gona il ritmo autentico all'oscillazione libera di un legno che galleggi dondolandosi al leggero moto di uno specchio d'acqua, senza angoli e spigoli, cioè senza rigidi limiti nel movimento ma con uno sciolto susseguirsi di movimenti laterali. Pertanto ogni tipo di musica è veramente ritmica soltanto quando le cosiddette battute non danno l'impressione di durezza ma gravitano elasticamente verso il loro centro di gravità.

Chi canta con rigida simmetria si stanca. Chi invece respira liberamente, seguendo una certa asimmetria o elasticità, cantando si sente sollevato; e questo perché la ripetizione periodica di tale ritmo non affatica il respiro ma lo fa riposare nell'asimmetria naturale, e anche perché, non costringendolo in un sistema innaturale, lo facilita progressivamente. Mentre la successione periodica di due tempi uguali ci costringe in uno schema, la successione di due tempi disuguali ci procura equilibrio e leggerezza. L'asimmetria non forza né l'impulso motorio corporale né l'elemento specificamente spirituale, perché si basa su un fatto psicologico che oscilla regolarmente e periodicamente su un centro, come un gavitello galleggiante. Da tale centro dipendono appunto la possibilità stessa e l'ordine di tutto l'accadere, anche se il centro stesso è per noi sempre inafferrabile.

Ci rimane da dire ciò che è più bello ed esaltante: conquisteremo progressivamente il nostro centro personale soltanto se, come un gavitello, oscilleremo e gireremo intorno a quel punto medio inafferrabile e non individuabile. La fortuna e la vocazione dell'uomo non consistono nell'essere egli stesso il centro ultimo, bensì nel poter ruotare fiduciosamente intorno a un altro centro portando con sé il proprio. Chi invece pretende di essere il centro assoluto della realtà, smarrisce il proprio ritmo e conseguentemente anche il senso dell'esistenza. È quanto intendevo dire quando, al principio, affermavo che il vero punto medio si trova simultaneamente dentro e fuori di noi. Conquistiamo il nostro centro gravitando intorno a un centro ideale che è contemporaneamente il fulcro di tutte le nostre relazioni con l'ambiente.

Girare significa ritornare su se stessi, ripetersi. Anche questa è una caratteristica tipica della nostra vita. Ed ecco che scopriamo un altro aspetto caratteristico del ritmo, eccellentemente definito da Klages: il ritmo è la ripetizione dell'analogo, in quanto ogni giorno non si ripete con precisione la stessa cosa, ma ritorna ciò che è fondamentale con forme sempre nuove. Vorrei tuttavia aggiungere un secondo aspetto: la giustapposizione dei periodi simili, dalla cui somma deriva una progressione costante, non si svolge in cerchi della medesima ampiezza, perché i cerchi stessi si saldano insieme formando una spirale. È la spirale della crescita, la cui formazione è dovuta al progressivo avvolgimento della corda del gavitello intorno al centro invisibile, così da introdurci nel centro stesso della nostra vita.

Un'ultima osservazione: ruotare ritmicamente intorno a un centro non significa stabilire un primato motorio ma attuare un conveniente ed equilibrato modo d'essere. Una montagna non deve essere conquistata di prepotenza, ma ammirata, scalata pazientemente e amata; perché tutte le altezze della cultura umana non sono il prodotto dell'efficienza, bensì di un modo d'essere.

Vivere ritmicamente significa onorare la verità e confidare umilmente in un centro ideale; perché senza questo centro ideale nessuno riesce a stabilire una relazione autentica con se stesso o con il mondo che lo circonda.

2.

IL SIGNIFICATO DELLA VOCE

La ricerca etnologica si è impegnata a lungo nello sforzo di offrire un panorama completo delle culture antiche, ma finora ha dedicato un'attenzione singolarmente scarsa al valore che la voce umana e il fenomeno del suono in genere rivestono in quelle stesse culture. Eppure, la voce è l'organo preminente e più efficace di comunicazione che lo spirito possegga. Non è certamente un caso che appunto le culture nelle quali i riti sacrificali stanno al centro del culto abbiano sviluppato una dottrina sistematicamente elaborata del suono. Secondo tale dottrina, la forza creatrice originaria e la sua rinascita quotidiana sono racchiuse nel *grido luminoso* dell'aurora, da cui l'universo ha origine. La sede o cassa armonica di quel suono si trova nella buia cavità della montagna (nel buio, generatore di energia, della notte), in cui la morte (o un dio) canta o suona a ritmo di tamburo l'inno della creazione. Questo dio canta o suona, a ritmo di tamburo, *se stesso*; perché egli stesso è l'inno. Però, mentre egli si canta o si suona, il suo canto, cioè egli stesso, svanisce nel nulla, sacrifica cioè se stesso per ricavare un inno dai suoni che subito si spengono. Ogni essere canoro e ogni strumento musicale cultuale è un altare di olocausto.

Accanto al dio creatore, anche i grandi trapassati, cioè gli spiriti, sono morti canori, o suoni. O, almeno,

la loro presenza è riconoscibile solo attraverso mormorii. Poiché la natura degli spiriti è essenzialmente acustica, è ovvio che vengano *nutriti* o combattuti con suoni. L'offerta del calore contenuto nelle vivande sacrificali e gli altri riti esterni non sono che simboli del sacrificio sonoro. Il cantico di lode di una bocca generosa « nutre » gli spiriti trapassati, li « gonfia » e li fa « crescere ». Come contropartita gli spiriti donano canti produttori di forza e di salute all'uomo che sogna nel sonno (= morte). Il suono è il *ponte* tra i vivi e i morti, costruito per il loro reciproco aiuto.

Queste idee di fondo (ne trattiamo in particolare in altro luogo)[1] formano la base di una serie di concezioni determinanti per un giudizio sulla voce umana.

1. Le concezioni magiche, religiose o filosofiche dei popoli primitivi e delle antiche culture superiori sono tutte guidate, in modo più o meno evidente, dall'idea che la realtà visibile e tangibile di ogni giorno non rappresenti la realtà ultima, ma che l'essere autentico delle cose si celi sotto le loro manifestazioni esterne e affondi le sue radici ultime nel suono. L'uomo primitivo è colpito dal primo dubbio sull'identità di un oggetto in un certo arco di tempo quando osserva il divenire dei fenomeni. Pur credendo profondamente nella realtà di un fenomeno che si verifica *in un determinato momento*, trova difficile ammettere che per esempio una pianta ancora completamente avvolta su se stessa (e tanto più il seme o il germe) sia in tutto il medesimo essere della pianta dischiusa o cresciuta. Non può capacitarsi che in un identico individuo l'ira o la calma siano soltanto stati d'animo transitori e non realtà in se stesse; tanto più che esse possono assumere forme *analoghe* in persone affatto diverse. Molto più che l'idea astratta, generica e statica di forma, egli ritiene importanti ed essenziali la voce e le movenze individuali e caratteristiche *del momento*, vale a dire l'espressione occasionale, se pur fuggevole certamente più incisiva, del ritmo individuale di un dato momento. Per tale motivo l'uomo primitivo chiama spesso un *medesimo* oggetto con i nomi *più vari*, a seconda della « voce » che ha (Duala), a seconda del momento, dell'età o delle circostanze in cui si trova, a seconda dello scopo a cui serve o della funzione che svolge. Un medesimo spazio vuoto può essere ora un recipiente, ora un cappello o un tamburo. La grande ricchezza e la qualità del vocabolario e dei ritmi musicali delle culture antiche sono il frutto di un tipo di osservazione che si fissa morfologicamente più sulla pluralità del dinamismo di certe condizioni che sull'astrazione della loro staticità.

[1] *Vedi* il saggio « Il significato della musica », in questo volume (Parte prima, cap. I), pp. 22-24; cfr. anche *Singende Steine* cit.

Un oggetto è come un involucro vuoto, reale solo nella misura in cui è riempito e ravvivato da quei ritmi vitali a lui congeniali, a cui cioè può servire come da cassa armonica. *La realtà si esprime propriamente* nel ritmo della figura viva, non nella sua forma statica. Questo è il motivo per cui le cose più svariate diventano reciprocamente affini allorché in esse si manifesta un ritmo uguale o analogo. L'individuo che in un dato momento assume le movenze di un pinguino, in quell'istante è un pinguino; se canta come un gallo, è un gallo.

Se il vento, movendo le onde, le chiome degli alberi o i cespugli, li fa risonare cupamente o muovere con le movenze di un serpente, o li fa somigliare a un pesante pachiderma o alle groppe dondolanti di una mandra che scende da un monte, *in quel momento* il negro Duala ravvisa in questi quattro fenomeni (serpente, onda, cespuglio, mandra) un'unità ritmica (quindi essenziale) che egli è immediatamente capace di ridurre al suo comune denominatore con un ritmo di tamburo corrispondente. Questo denominatore comune di *natura acustica* è la vera *sostanza* del ritmo delle cose. Un tamburista

Duala mi diceva con tutta chiarezza: « In questo modo (cioè con il suono del tamburo) ho detto tutto insieme con la massima verità ».

Il pensiero analogico dell'uomo primitivo è profondamente ed essenzialmente di natura musicale.

L'uomo primitivo rifugge in genere dai concetti estensivi, troppo generici e incolori. Nel caso che se ne serva per esprimere l'*essenziale*, non fa ricorso alla specie (uomo, animale, vegetale) bensì al ritmo comune. La natura delle cose non è ricercata nell'elemento costante ma nei fenomeni, che, pur transitori, ne sono caratteristici; ed è fondamentalmente considerata reale, come « energia nuda » (Bambara), soltanto per la sua espressione acustica. Tali ritmi sono definiti « parola della vita » (Baule) o « canti della vita » (Duala, Sangvi). Quando un negro si sente vecchio o malato ricorre allo stregone pregandolo di dargli le « parole della vita », cioè un ritmo nuovo e un'energia rinnovata. Questa forza o energia, che per noi europei è un attributo della persona, per il negro rappresenta l'essenza dell'individuo: solo in virtù di essa un essere è ciò che è.[2] Il ritmo è l'autentica forza e realtà dell'individuo, pur essendo differente nei vari momenti e nei diversi periodi di crescita in cui l'uomo si trova. L'unico elemento che il tempo non intacca è il puro « suono individuale » di ciascun uomo. Questo suono, che l'uomo si porta con sé anche dopo la morte, è l'equivalente del concetto di « uomo in se stesso » a cui, nella sua filosofia banstù, P.P. Tempels[3] contrappone ancora il corpo, l'ombra e il respiro. Il suono individuale, noto soltanto a chi lo possiede, è la forza che l'uomo detiene sia da vivo che da morto. Il suono o ritmo con cui l'uomo si colloca nel suo *ambiente* è definito « coro » (Baule) o « suono udibile » (Duala). Esiste poi ancora il notissimo « canto

[2] P. Tempels, *La philosophie bantoue*, Parigi *s.d.*, p. 34.
[3] Id., pp. 34-37.

individuale » da cui l'uomo è delimitato come persona individuale nell'ambito della società.

Il canto individuale può essere notoriamente cantato soltanto da colui che lo « possiede », anche se è morto (Sangvi, Duala). Ma nel caso che un canto individuale sia una melodia generale, può trovarsi sulla bocca di tutti. Questa contraddizione scompare non appena si studia più a fondo il canto individuale. La specificità individuale consiste nel tono datogli dal cantore, nel modo particolare e nel ritmo personale, assolutamente inimitabile, con cui egli lo canta; infatti la melodia in se stessa non è proprietà esclusiva di chi ne è investito. Se tuttavia un individuo riesce a imitare perfettamente anche il modo di cantare, ciò significa che egli è sostanzialmente imparentato con i depositari generalmente riconosciuti del canto stesso, oppure è uno stregone, che per sua natura può in qualsiasi momento imitare i ritmi altrui perché « profondamente imparentato con tutte le cose » (Duala).

Per conoscere la natura di un individuo, quale si manifesta nella voce, non è sufficiente osservarne il ritmo, occorre anche studiarne il timbro. Questi due fattori aprono l'accesso alla sostanza profonda e alle qualità specifiche di un certo oggetto. Dalla voce si intuisce se una persona è audace o paurosa, decisa o incerta. Lo stesso suono di una moneta o il rumore di un albero percosso rivelano la condizione in cui l'oggetto si trova. Pertanto la sostanza acustica esiste anche nelle cose che soltanto indirettamente sono provviste di voce.

La « voce interiore » è fondamentalmente una specie di ultrasuono impercettibile, e la sostanza sonora si può udire solo se affiora alla periferia del suo soggetto.

Resta a vedere se l'attribuzione di una voce abbia qualche relazione con la tendenza a dare un'anima a tutte le cose. Probabilmente l'affermazione degli Scilluk[4]

[4] W. Hofmayr, *Die Schilluk*, Vienna 1925, p. 483.

che « il vento dice *vu* » e che, nell'atto di conficcarsi, le lance dicono *vo* è sorretta unicamente da un motivo onomatopeico. Ciò sembra meno probabile nel caso della musica perché, se le parole sono simboli, i suoni sono in primo luogo le sostanze stesse delle cose. I suoni non sono *necessariamente* onomatopeici, anche se a una riflessione posteriore *possono* dare tale impressione, perché per loro natura non sono e non devono essere altro che l'espressione della sostanza.

Un giorno alcuni negri Baule mi cantarono il « canto della cicogna ». Alla mia richiesta di conoscerne il testo essi risposero con gesti di diniego perché le parole, mi dissero, non avevano assolutamente nessuna importanza. In effetto, esse mutavano molto spesso e l'unica formula relativamente costante era: « Saluta la mia amica ». In quel momento era completamente fuori del mio ordine di idee che canti del genere potessero avere un eventuale valore onomatopeico o che volessero esprimere la sostanza acustica della cicogna in volo; tuttavia mi avvenne improvvisamente di pensare all'uccello in volo. Lo stesso giorno, trascrivendo in musica la melodia, ad ogni frase rivissi l'impressione visiva provata durante l'ascolto del canto. Alcuni giorni dopo comunicai la mia impressione ai cantori e li pregai di spiegarmi meglio lo svolgimento del canto facendone ascoltare la registrazione (esempio 1). Appena terminata l'introduzione, due cantori presero a danzare il canto e notai come i loro movimenti corrispondessero in pieno alle annotazioni che avevo segnato sulla trascrizione.

La melodia incomincia con un'introduzione libera. La parte centrale incomincia con la preparazione al volo, cioè con il primo colpo d'ali e con la pausa che segue. Con ② si ha un movimento del collo e un battito d'ali più rapido (terzine) che aumenta in ③. Con ④ il movimento si adagia nuovamente. In ③ le note *do* e *sol* hanno la funzione di alludere al leggero sollevamento e

abbassamento del corpo. Diversamente da quanto avviene in ①, l'atto definitivo del levarsi in volo ⑤ è segnato da terzine seguite da un sedicesimo bruscamente troncato ⑤a. A questo punto la cicogna si solleva e vola silenziosamente nello spazio (pausa). Questa pausa, dotata di una forza incredibilmente suggestiva, fa pensare all'effetto di certe pause in Beethoven e non è certamente un caso se precisamente a questo punto per la prima volta si affacciò in me l'idea del volo. In un'al-

ESEMPIO 1

tra versione del medesimo canto l'atto del volo venne espresso con una minima fortemente legata (v. variante 4) che s'interruppe repentinamento dopo un forte *crescendo*. I cantori ritenevano di fornire così una maggiore spinta all'animale.

È addirittura un capolavoro il modo con cui al ricominciare della musica viene ripreso l'uccello in discesa ⑥. I due sedicesimi sono eseguiti *pianissimo* con estrema morbidezza ed elasticità, per riprodurre nuovamente il ritmo dell'uccello in volo e farlo proseguire regolarmente senza arresti. Secondo l'affermazione dei cantori, la cicogna sta ritornando dal mondo del silenzio, e compito della musica è di farla ritornare sulla terra

lentamente e senza scosse. In ⑦ l'uccello rallenta repentinamente il volo. In ⑧ posa per la prima volta il piede sulla terra, poi durante la pausa vola ancora leggermente sul terreno fino a posarsi definitivamente in ⑨. Quest'ultimo movimento è molto caratteristico e viene eseguito sulla parte più leggera, cioè proprio alla fine del tocco, e collegato in forma di sincope con l'inizio del tocco seguente. Sono così espressi la leggerezza e l'arresto del movimento.

Per noi europei un canto del genere è specificamente onomatopeico, imitativo. I miei cantori rifiutarono però un giudizio tanto « riduttivo » e, pure ammettendo l'esistenza di molte danze accompagnate da una musica effettivamente « soltanto » onomatopeica, negarono che il canto della cicogna fosse una semplice figura: per essi è la forza dell'animale. « Con esso noi forniamo alla cicogna la sua forza e il nostro canto è la cicogna stessa in volo ». La musica di quel canto non è perciò una pura imitazione sonora, è la sostanza del volo della cicogna.

Questo è uno dei motivi dell'importanza secondaria del testo, che è composto soltanto in un secondo tempo e adattato a una melodia preesistente cantata su determinate vocali. Ciò che conta nel testo è unicamente la posizione delle vocali, perché questi suoni devono accordarsi con le vocali esistenti nella melodia già fissata. È quindi possibile adattare qualsiasi testo a una melodia esistente, purché le vocali ricorrenti nel testo stesso coincidano con quelle della melodia.

Più importante è la funzione del testo nei canti dotati di minore forza magica, nel qual caso il contenuto del canto deve formare un complesso comprensibile da tutti gli ascoltatori. Ma il vigore della melodia diminuisce nella misura in cui il testo esprime qualcosa di determinato. Se si cambia il testo (nato con la melodia), ci si deve unicamente preoccupare dell'identità del contenuto, mentre le vocali non sono più legate a una collocazione stabile.

Queste affermazioni dei Baule proiettano una nuova luce sulla questione delle *sillabe prive di significato* o delle *forme linguistiche arcaiche*, comuni a molti canti cultuali dei Baule. Alla base di tali canti è riconoscibile un linguaggio composto di suoni sillabici, che soltanto in seguito vennero riorganizzati in una sequenza di parole più o meno legate e comprensibili (è quanto si verifica anche nel *Sâmaveda*).

Il suono puro del canto cultuale, che disdegna le parole costrette in concetti immutabili, è il grande *pontiere*, il sommo sacerdote che fa da mediatore tra cielo e terra perché dà forma alla sostanza comune ai vivi e ai morti. Anche nei canti totemici il ponte fra l'uomo e i suoi antenati si forma imitando la voce degli antenati stessi, vale a dire con la ricerca della sostanza comune. È pertanto molto probabile che nel totemismo individualistico sia stato assegnato a un individuo il *totem* di cui quello riuscì a imitare meglio la voce. Comunque, nella Cina antica il nome di un bambino era scelto secondo il suono della sua voce, e corrispondeva generalmente a quello di un animale.[5]

Il suono getta un ponte anche fra i viventi. Nelle isole Salomone, se un giovane intona un vocalizzo acuto e una ragazza riesce a coglierne il suono finale e a proseguire il motivo, ciò è segno di intesa matrimoniale.[6] Anche in questo caso la parola ovvia e chiara non conta. Ciò che è difficilmente esprimibile con parole è *cantato*.

2. La sostanza sonora ritmica, insita in tutte le cose, è presente anche là dove l'uomo comune non la percepisce. Qui incomincia necessariamente l'arte dello stregone il quale, grazie alla sua forza ricettiva e amplificatrice dei suoni e al suo forte legame con la natura

[5] *Cheu-li*, VII.
[6] Citato da M. LEENHARDT, *Arts de l'Océanie*, Parigi 1947, p. 58.

e con il mondo dei morti, è capace di riconoscere e di riprodurre tutte le sostanze sonore. Imitando quelle sostanze egli parla direttamente alle cose ed ha perciò il potere di influenzarle.

Avendo ogni cosa una « voce », lo stregone ha un canto, per esempio, per ogni malattia, con il quale rende percepibile quella voce (Baule). Quanto più un individuo diventa come una cassa armonica e quanto più il suo talento è poliritmico, tanto più efficace è la sua forza magica e tanto meno il suo corpo costituisce una limitazione della sua persona; la sua capacità ricettiva e amplificatrice ne estende il potere ricettivo stesso e il suo canto ne allarga il raggio di irradiazione. I simboli di potere magico, così frequenti nella mitologia (la sbarra di ferro che l'eroe può allungare o accorciare a volontà; il braccio che raggiunge il cielo; il martello che dà lampi e tuoni e che penetra nella terra sette o nove tese ritornando poi al suo padrone come un *boomerang* o che scompare come sperma ricomparendo sotto la figura di un neonato), non sono che simboli del suo creatore e della sua eco o risposta.

La velocità del suono, oltre a superare lo *spazio* non percorribile con altri mezzi, vince lo stesso trascorrere del *tempo*. Prima di partire per una spedizione punitiva in vendetta di un morto, gli Arunta percuotono con un *boomerang* lo scudo di ciascun guerriero: se il suono è cupo, il guerriero vivrà ancora per poco; se è squillante, non gli capiterà nulla.[7] Analogo era il comportamento dei Germani, i quali alzavano il grido di guerra sul bordo dello scudo per conoscere dal suono l'esito della battaglia. I Lapponi leggono il futuro con il tamburo magico collocando sulla sua pelle un oggetto e osservando i movimenti che gli vengono trasmessi dalle vibrazioni dello strumento. Per i Sema Tsien su ogni orda nemica

[7] B. SPENCER e F. GILLEN, *The Northern tribes of Central-Australia*, Londra 1904, p. 566.

incombe un'emanazione sonora da cui si può prevedere l'esito della battaglia.[8]

Il suono vince il tempo perché la sua sede primitiva si trova nella caverna che si spalanca entro la montagna dei morti, in cui sono presenti in germe tutti i principi e tutte le possibilità temporali, che entrano nel tempo soltanto partendo da quella cavità armonica. Lo stregone attinge ogni forza conoscitiva e ogni potere attivo da quell'antro nella montagna dei morti; deve però essere capace di cattivarsi gli spiriti con il suo canto. Quando uno sciamano californiano canta un canto magico, viene lo spirito a cui quel canto corrisponde e dice: Tu canti un canto che veramente mi piace, è il *mio* canto; *perciò* ti concedo anche la mia forza. Se tu *hai cura* di me, anch'io ne avrò di te. Quando udrò il tuo canto, verrò.[9]

Nella letteratura l'energia insita in un essere è per lo più chiamata *mana* od *orenda*, parole che designano la parte di energia o sostanza sonora, non specificamente individuale, che emana da ogni canto od oggetto, sia essa udibile o meno. È l'energia delle relazioni con l'ambiente, vale a dire la sostanza sonora che rimane dopo la sottrazione del suono personale, cioè del ritmo specifico del suo depositario. Per tale motivo le ossa dei morti posseggono una forza magica particolarmente grande, e più ancora la posseggono le trombe o i flauti ricavati dalle ossa dei morti per risvegliare e rendere efficace la voce, o sostanza sonora percepibile, dei morti stessi. L'*orenda* che emana dai morti è pertanto una forza impersonale che può essere partecipata o nuovamente sottratta ad altre persone od oggetti, per esempio a uno strumento musicale (Baule), particolarmente mediante lo « scaricamento » o « espirazione » (per i Duala me-

[8] E. DE CHAVANNES, *Les mémoires historiques de Sema Tsien* cit., III, p. 294.
[9] J. D'ANGULO e B. D'HARCOURT, *La musique des Indiens de la Californie du Nord*, « Journal des Americanistes », 23, 1931, p. 201.

diante il respiro leggero). Non è perciò intrinseca al suo soggetto, come non lo è il calore a una pietra arroventata o un certo suono a una corda musicale. La forza o tensione che permea ritmicamente un oggetto, è l'elemento che rende stabile una casa, mantiene in equilibrio un'imbarcazione, muove un individuo in un determinato modo, dà a una corda un certo suono.

La « parola » (il ritmo sonoro) secondo i Dogon è ciò che dona compattezza al tessuto, o alle piante la loro specifica forza risanatrice, che scaturisce dal dinamismo di un canto medicinale o dal fruscio dei boschetti sacri.

La sostanza sonora dell'*orenda* si trasforma in forza magica allorché si manifesta in quantità straordinariamente grande, ed è captata e quindi diffusa acusticamente in una determinata direzione da uno stregone particolarmente dotato di modulazione vocale, di capacità di sintonizzazione e di talento poliritmico. La ricezione dell'*orenda* e l'adattamento alla sostanza sonora di una forma e direzione determinata costituiscono il principio della composizione musicale magica. I grandi stregoni sono anche compositori e soltanto gli stregoni minori sfruttano canti già composti (ricevuti dai loro maestri) per rintracciare, captare e diffondere a loro volta l'*orenda* (Duala).

Secondo una diffusissima tradizione, uno stregone agisce fin dove è percepibile il suono che lo porta. L'efficacia di un'azione magica dipende comunque sempre e indissolubilmente dalla produzione di un suono, sia che questo consista in un sussurro, in un suono di preghiera o di comando, in un canto di allettamento, di oltraggio o di guerra; il tutto in dipendenza dalle disposizioni dello stregone nei confronti degli spiriti. Lo stregone si prefigge in primo luogo di scoprire l'energia dormiente, di risvegliarla (anche altri riti si prefiggono di risvegliare gli dèi dormienti), catturarla per impossessarsene e poterla sfruttare come motivo del proprio canto. La possibilità dell'azione magica dipende soprattutto dallo sfruttamento *acustico* attivo, mediante il canto, della sostanza sonora arcana (e nota unicamente allo stregone) (Baule). I Dogon dell'area negra trebbiano i grani cantando canti erotici « per risvegliare la parola (l'energia canora) dei semi e intesserla nei loro canti ». Secondo l'affermazione di uno stregone dei Dogon, quei canti formano una *rete* in cui i ritmi fruttiferi dei semi si impigliano. Dopo che la « parola fruttifera » ha abbandonato i tegumenti dei semi, i canti formano l'involucro sonoro in cui l'energia nuovamente si posa e si sviluppa. Gli stessi Dogon chiamano il canto magico *vaglio* che trattiene l'energia buona, cioè sonora, del seme lasciando passare la polvere.[10]

3. Per una preoccupazione di chiarezza, finora abbiamo sostituito il termine « parola » (usato correntemente negli studi sull'argomento) con « energia o forza canora ». Interrogati con maggiore precisione, i Duala, i Bambara e i Baule furono assai concordi sul significato del termine « parola ». La « parola » è il ritmo sonoro della forza primordiale che genera tutte le cose sacrificando se stessa. Pur vivificando tutte le cose, tale energia sonora non è percepibile da ogni persona. (Lo stregone, che può renderla udibile, in effetti genera rumori che diversamente nessuno potrebbe mai percepire).

« Captare la parola » significa « catturare l'energia », « agire ». In un canto dei Duala[11] si dice: « Timbo deve venire! Jeka, il gigante, ha vinto gli Ekombo! *Ha preso la parola* ». Traducendo: L'eroe ha agito, si è impadronito del potere. Però anche l'uomo comune può « agire » fino a un certo grado, quando cioè gli viene comunicata la « parola » con riti determinati.

La « parola » è il grande deposito di energia che,

[10] M. GRIAULE, *Dieu d'eau*, Parigi *s.d.*, p. 180.
[11] M. SCHNEIDER, *Zur Trommelsprache der Duala* cit., p. 240, esempio 21.

sgorgando ininterrottamente da tempi immemorabili, si riversa nel mondo dalla cavità sacrificale dei mitici antenati. Da questo « canale ricco d'acque » tutte le generazioni attingono la loro forza mediante un'azione analogica, ripetendo la « parola » nella propria cavità armonica e sacrificale sulle rive del fiume della vita. La cavità è il corpo, la centrale dell'alimentazione, in cui l'energia si genera mangiando le vivande sacrificali. Dal corpo tale forza si diffonde, « cantando impercettibilmente », in quattro canali che sboccano nei canali dell'aria e del cibo e negli organi escretori e genitali. (I Bambara aggiungono le estremità dei quattro arti, rappresentandosi l'uomo in posizione eretta con le mani congiunte sulla testa.) Il corpo intero è considerato una cassa armonica alla cui superficie si forma la parte udibile della sostanza energetica sonora.

L'idea che la forza « canti », o sia addirittura un fenomeno acustico, è profondamente radicata nel genio dell'uomo primitivo. Per lui, dispendio di energia ed emissione di voce sono sempre strettamente collegati, per cui nel canto si trova il senso naturale di forza che proviene dal diaframma; senso che del resto è ben noto anche ad ogni cantante europeo. (Di qui deriva anche la credenza che il fegato sia la sede della forza.) Ogni emissione di suono (forte respirazione) e ogni canto ritmico sono anche particolarmente adatti a sviluppare ed accrescere l'energia latente e preesistente ad ogni disposizione psichica, perché il suono concede un ampio campo d'azione all'irrazionale e alla periodicità del movimento. È molto più difficile improvvisare un testo – o addirittura un componimento poetico – su un ritmo interiore (psicofisico) preesistente, che non inventare una melodia adattandovi un certo numero di parole sconclusionate.

Il termine « parola » indica piuttosto la forza « sonora » irrazionale che pulsa nella parola stessa, mentre è molto meno adeguato a definire un oggetto determinato.

Volendo limitare l'estensione della « parola » al suo aspetto puramente psicologico, si potrebbe dire: il ritmo della « parola » emerge dalle parole comuni come l'ira o la bontà trapela dalla melodia stilistica di una frase. Mentre per noi la parola si riduce a essere una denominazione, la « parola » è in realtà il ritmo creatore, è la vera e propria sostanza energetica per cui la parola comune è permeata da una speciale intonazione magica, onde parole normali differenti possono essere compenetrate dalla medesima « parola ». La « parola » è il ritmo creatore, concettualmente ancora vuoto e logicamente indeterminato, che crea, stimola ed esalta le cose. Non equivale perciò, per esempio, all'idea pura, bensì al contenuto dinamico, cioè alla sostanza sonora primaria dell'azione; con la « parola », infatti, già comincia l'azione che *non è* la parola comune ma soltanto la *designa.* La « parola » è il sacrificio sonoro grazie al quale le cose sono ciò che sono, perché mediante il ritmo sonoro sono chiamate e mantenute in vita. Quando non esiste più la « parola », non resta che l'involucro vuoto della parola (la designazione dell'oggetto) privo di forza interiore. La « parola » è la forza ritmica canora, in parte percettibile e in parte impercettibile, che dai tempi primitivi è trasmessa di generazione in generazione. Questo canto è polifono perché si dilata su quattro diversi livelli: nella vita spirituale, nell'alimentazione, nel mantenimento della forza e nella generazione. Nel rituale dei popoli primitivi la « parola » si manifesta particolarmente nei solenni giochi mitici, nei riti sacrificali, nella medicina e nell'iniziazione dei giovani. I canti per la circoncisione, il cui primo scopo è di trasmettere al giovane la maturità spirituale e fisica mediante la forza della « parola », vengono cantati non a caso nel periodo in cui il candidato attraversa l'età del cambiamento di voce, quando cioè la sua energia canora sta subendo una trasformazione decisiva.

In quelle occasioni i Bambara cantano così:

Uaran, yo-ha! Kuma uola-lâ-sâ!
Tondion uolo-la, ni ye bê Kuma forobâ fô.
Ni Kuma ge-na, Kuma sâ migni.
Yoro-dian moko-bâ, m'bi kuma-koro-bâ fô.
Ni Kuma ge na, Kuma sâ migni.
Nioro-ka-u-bê, Kuma-koro-bâ fô.
Bê sira-lâ, kâ Kume koro-bâfô.
Tondion sira-lâ, m'bê Kumi koro si fô!
Ni Kuma ge-nâ, Kuma sa migni.
Ni Kuma ge-nâ, Kumi da migni fô
Tondion-do sira-lâ, Kuma-koro-bâ kô.
Komo-kô sira lâ, Kuma koro-bâ kô,
Yoro dian sira-lâ, Kuma uolôn-dên-flê!
Kuma-koro koro-bâ-ko,
Kun-sira-lâ, Kuma-uolôn-lâ-sâ.
Yoro-dian sira, Kumi foroni-fô?
Ni Kuma ge-nâ, Kumi da mi fô?
Tondion sira-lâ, Kuma koro-kan-fô.
Ni Kuma ge-nâ, Kuma da mi fô.

O spiriti, vi chiamo qui perché la parola è giunta
[a noi.
Ci nascerà un giovane.[12] Per lui intono la parola
[dei grandi campi.[13]
Questa parola che è la forza piena ci compenetri.
Venerabili antenati lontani, io ripeto l'antica
[parola!
Questa parola che è la forza piena ci compenetri.
Gente di Nioro, intonate l'antica parola.
Essi intonano l'antica parola del grande corso.[14]
Prima che tu diventi uomo sul grande corso, io

[12] Il giovane è il candidato alla circoncisione, che « nasce » mediante la maturità sessuale.
[13] I *grandi campi* indicano la sede degli spiriti; i *piccoli campi* (vv. seguenti) indicano la dimora degli uomini.
[14] Letteralmente: la *strada* che conduce dal regno degli antenati morti ai viventi.

[intono dinanzi a te la santa parola del Kumi.
Questa parola che è la forza piena ci compenetri.
Questa parola, intonata dal Kumi, è forza piena.
Sul grande corso, lungo il quale gli uomini si
[allineano mediante la forza della parola,
Sul corso ricco d'acque[15] dello spirito Komo,
[dietro il fiume dell'antica parola,
Sul canale dello spirito Komo, sul corso dell'antica
[parola,
Sul corso verso i campi eterni si appressa il figlio
[dell'antica parola.
Dall'antica parola, oltre la sua età,[16]
Al primo inizio del corso, è nata la parola del figlio.
Che cosa disse Kumi sul corso verso i campi eterni,
[presso i piccoli campi?
La parola è forza piena. Ma che disse Kumi?
Sul corso su cui tu attendi la maturità, dimmi, che
[disse Kumi!
La parola che Kumi disse è la parola della forza.

ESEMPIO 2

solista
coro
Ni ku-ma ge na-ku-ma sâ migni. Ni kuma . . .
tamburo

[15] Il corso ricco d'acque è la medesima strada, ma designa in particolare il fiume fecondo del tempo, che unisce l'epoca dei patriarchi con quella attuale.
[16] Il figlio dell'antica parola rappresenta l'eterna forza rinnovatrice della parola, la quale è più antica della propria stessa età.

Seguono altre dodici righe. La prima riga serve da esempio del modo con cui sono annotate le varianti.

La musica dell'esempio 2 è la trascrizione della melodia del testo rituale riprodotto sopra e rappresenta il « corso ricco d'acque » o la « parola umida ». La successione ininterrotta di *solista* e *coro* esprime il continuo corso ritmico della forza canora che unisce lo spirito del grande Kumi con gli uomini.

Forse è interessante osservare che anche presso altre culture è stato detto qualcosa di analogo sul concetto di « parola », senza però che si sia prestata particolare attenzione all'aspetto musicale. M. Leenhardt, grande conoscitore della cultura della nuova Caledonia,[17] nel suo *Do Kamo* fa notare che il concetto di « parola » indica in primo luogo il contenuto dinamico della parola, cioè la voce, l'azione e anche il sacrificio. Anche in questo caso la « parola » è l'energia spirituale e fisica, l'autentico possesso personale dell'individuo. È il discorso infiammato ed entusiasmante, la tradizione spirituale di cui il popolo vive e che l'artista crea, e ad un tempo la forza del nutrimento e della generazione sessuale. Ma la « parola che permane » è il ritmo che i patriarchi intro-

[17] M. Leenhardt, *Do Kamo*, Parigi 1947, pp. 148-150, 164-185.

dussero per regolare e assicurare il decorso della generazione nel tempo.

4. Anche nelle antiche culture superiori riaffiorano le idee conduttrici di cui abbiamo parlato nei paragrafi 1 e 3, rivestite ora di un carattere filosofico, ora di un tono mistico. Esse però ci sono pervenute in modo frammentario, per cui sarebbe spesso assai difficile comprenderle e ricostruirle in un complesso organico se prima non avessimo esposto quella che è la loro (molto probabile) incarnazione nella prassi dei popoli primitivi.

La dottrina della « parola » creatrice è patrimonio comune di molte culture superiori. È tuttavia particolarmente interessante la tradizione indiana, perché sviluppa l'idea del mondo considerato come suono divenuto materia, con chiarezza e consequenzialità maggiori che nelle altre culture superiori. Anche per essa la manifestazione nello spazio e nel tempo non è l'ultima realtà, bensì un'illusione dei sensi. La realtà ultima sta nella pace e nel silenzio del *brâhman*, dalla cui infinità (disposta a tutte le possibili articolazioni) emerge una tendenza che include in se stessa una prima distinzione o polarizzazione di forze. Tale tendenza, che rappresenta il principio del movimento e quindi comincia a tessere il velo di *Maya*, è la « vibrazione » impercettibile del pensiero, il cui movimento ritmico si manifesta sotto tre aspetti:

1) Come idea pura, rappresenta l'infinità del *brâhman*.

2) Come sostanza, è la proiezione delle idee sulle cose nello spazio e nel tempo (« vibrazione sottile »).

3) Come suono, è un ritmo che include simultaneamente in se stesso l'idea e la forma concreta.

Il suono *(nâda)* è la relazione che corre fra il pensiero e l'immaginazione. Oltre ad essere un'energia latente è simultaneamente una forza efficace che dona all'idea forma ed espressione sonora. Essa si colloca sul

confine fra la realtà trascendente e la figura sonora (i ritmi) del nostro mondo immaginativo. Costituisce il fondamento di quel sistema di immaginazioni che noi consideriamo mondo reale. L'espressione suprema della « parola » fattasi per la prima volta vibrazione percettibile è la sillaba OM, da cui si sviluppa il mondo intero. Per il *Rigveda*,[18] il sole venne tratto dalle tenebre con dieci sillabe (ritmo metrico). Con nove sillabe tonanti Indra annientò lo sterile demone Vitra.[19] Soltanto da quel momento la « parola » divenne pietra e carne.

Il *Chândogya-Brâhmana*[20] fornisce informazioni precise sulla progressiva materializzazione del suono fondamentale: « L'essenza di questi esseri è la terra; le acque sono l'essenza della terra; le piante sono l'essenza delle acque, l'essenza delle piante è l'uomo; l'essenza dell'uomo è il discorso; la misura metrica (ritmo) è l'essenza del discorso; l'essenza della misura metrica è il *sâman* (canto); l'essenza del *sâman* è l'*udgîtha*, cioè la sillaba OM. L'essenza di tutte le essenze è il respiro *(prâna)* che si manifesta come *sâman* nella sillaba OM ». « Come con un chiodo o con una freccia molti fogli possono essere appuntati insieme, così con il suono OM tutti i discorsi (cioè il mondo intero) possono essere congiunti insieme ».

La musica del respiro sommesso rappresenta la bellezza della creazione. Nella genealogia di Râma si parla del mondo intero come di un concerto in cui le divinità silvestri suonano con canne di bambù e percuotono piante rampicanti al ronzio delle api. Anche lo scrittore cinese Chuang Tsi[21] vede nel sussurro del vento il respiro creatore della natura, il quale invita al canto (cioè chiama alla vita) tutte le selve, i declivi e le caverne. Il

[18] III, 39, 5.
[19] *Rigveda*, I, 62, 4.
[20] P. DEUSSEN, *Sechzig Upanishads des Veda*, Lipsia 1905, pp. 67, 97.
[21] R. WILHELM, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Jena 1940, II, 1.

ritmo corale del mondo è diretto dal suono delle canne di bambù dell'organo a bocca *(sheng)*.

Per percepire l'umido suono primordiale è necessario tapparsi le orecchie con il pollice. Seguendo tale regola si acquista l'udito *interiore* e quindi la percezione del proprio suono individuale, che altrimenti non può essere udito. « Chi si tappa l'orecchio con il pollice ode il rumore dell'etere che si trova nel cuore. Esso rassomiglia a sette cose, cioè alla corrente, a una campana, a un vaso di latta, a una ruota, al gracidare della rana, alla pioggia, al parlare in un ambiente chiuso » (caverna?).[22]

Oltre alle *Upanishad*, anche il manuale di poesia di Anandavardhana afferma che il ritmo sonoro creatore non risiede nella parola comune bensì nella « parola », e che non oscilla nella parola *espressa* bensì nell'« eco ». Per quei filosofi poeti il suono *(dhvani)* che si diffonde dal componimento poetico è l'anima della poesia. L'assolutamente inesprimibile può essere comunicato unicamente mediante il *dhvani*. « Questo suono nasce dal significato del contenuto, quando cioè emerge un senso che fa conoscere un'altra cosa mediante ciò che esso significa di per se stesso, senza che la cosa stessa venga detta ». « Quando attraverso il significato del contenuto viene percepita un'altra figura (come se fosse dichiarata), si tratta di un suono in cui quasi echeggia il senso più profondo ». « L'autentico *dhvani* consiste nel percepire chiaramente l'inespresso come la *cosa principale* ». Il contenuto appena conosciuto deve vibrare in noi come l'« eco di una campana ».[23] (A tutt'oggi a Giava i *gong* sono giudicati prevalentemente dalla qualità dell'eco.)

Il coordinamento dei concetti più disparati in categorie (ritmiche) uguali dimostra che quei contenuti erano considerati secondo le loro capacità dinamiche.

[22] *Maitrâyana Brahm.*, VI, 22.
[23] H. JACOBI, *Anandavardhanas Dhvanyâloka* cit., pp. 760, 765, 768, 775.

Le *Upanishad* collegano il ritmo annuo con i seguenti elementi:

primavera	estate	stagione delle piogge	autunno	inverno
est	sud	centro	ovest	nord
levata del sole	mattino	mezzogiorno	pomeriggio	sera
terra	aria	cielo	poli	interpoli
respiro	discorso	parola	orecchio	volontà (ragione)
capra	pecora	vacca	cavallo	uomo
fuoco	vento	sole	luna, acqua	stelle
agni	*vayu*	*aditya*	*dishah*	*shandra*
hinkâra	*prastâva*	*udgîtha*	*pratihâra*	*nidhanam*

L'ultima serie rappresenta le cinque parti del canto *sâman*.

Il filosofo cinese Pan Ku aggiunge, tra le altre, le seguenti corrispondenze molto caratteristiche:[24]

primavera	estate	stagione delle piogge	autunno	inverno
legno	fuoco	terra	metallo	acqua
fegato	cuore	milza	polmoni	reni
occhio	lingua	bocca	naso	orecchio
bontà	pensiero	fedeltà	giustizia	saggezza
ira	gioia	volontà	tristezza	paura
invocazione	riso	canto	gemito	lamento

La musica colloca ancora nella serie del suono (in cui il cantare occupa il posto centrale) i suoni fa, sol, la, do, re oppure la, do, fa, sol, re. Le stagioni e i punti cardinali cinesi concordano con la serie indiana, mentre nelle altre serie esistono discordanze. Ma neppure nell'ambito stesso delle due tradizioni esiste una concordanza assoluta. Per quanto c'interessa, è essenziale il fatto che i concetti delle categorie più disparate siano raggruppati in cinque ritmi sonori fondamentali (serie verticali), che designano la sostanza autentica, il comune denominatore sonoro di quelle categorie che nell'immaginazione appaiono così disparate. Il denominatore comune è il ritmo a cui ciascuna categoria è rispettivamente soggetta in un periodo determinato. Il medesimo ritmo che fornisce all'anno la sua caratteristica invernale fa invecchiare l'uomo.

[24] Citato da M. Granet, *La pensée chinoise*, Parigi 1934, p. 380.

Anche gli dèi appartengono a determinati gruppi sonori. M. Lalou[25] spiega la mutua compenetrazione di Brâhma, Pancashika e Manjushri mediante l'analogia delle loro voci. Questi tre dèi formano una gerarchia vocale in cui Brâhma proclama la legge, Pancashika la esegue con i musicisti celesti (musica delle sfere?) e Manjushri la diffonde sulla terra con suoni specificamente musicali.

Anche nelle tradizioni indiana e cinese la forza del suono, o della « parola », che nutre tutte le cose, è simultaneamente spirituale e sessuale. Nel *Rigveda* i canti di lode e le vivande sacrificali sono sempre offerti agli dèi con il medesimo respiro. L'*Aitareya Upanishad*[26] afferma esplicitamente che il recitativo cantato a voce sommessa è una eiaculazione.

5. L'intero universo è concepito come un'unità vibratile. Ne consegue che il mondo, non potendo essere sorto in forza di un intervento materiale del dio supremo, dev'essere comparso grazie a un'influenza non accompagnata da un *contatto diretto*. La « parola » del creatore (luce-suono) si diffonde come la luce nel buio, come il grido all'orecchio, vale a dire senza che il creatore venga a contatto diretto con l'oggetto che egli influenza. L'azione più efficace e più nobile è sempre quella che avviene senza un contatto diretto e senza perdita di energia, quella cioè che si attua attraverso un suono ritmico imperativo (Li-Tseu).

M. Granet[27] osserva che l'antica lingua cinese ha un carattere affatto imperativo e ritmico, essendo non tan-

[25] *Iconographie des étoffes peintes*, p. 68.
[26] X, 6, 1-6.
[27] *Op. cit.*, p. 36.

to in funzione del pensiero logico discorsivo quanto dell'*azione* e dell'influenza dirette; più che a dar chiarezza all'esposizione, mira a influenzare direttamente un oggetto preesistente. Il suo carattere monosillabico, in forza del quale la distinzione fra sostantivo, aggettivo e verbo è spesso appena percettibile, fa di questa lingua *cantata*[28] una lingua imperativa. Le sue brevi parole non sono semplici segni, bensì suoni dinamici. La lingua cinese non possiede che pochi concetti generali. Non ha, per esempio, nessuna parola per indicare la vecchiaia, mentre possiede molte espressioni che simboleggiano i ritmi specifici delle persone anziane. Secondo M. Granet,[29] l'antica parola cinese possiede qualcosa della natura suggestiva del *nome proprio*, in quanto non è un vuoto concetto generico ma una *qualificazione* diretta. Non è possibile, per esempio, esprimere l'idea generica e indifferenziata di morire senza contemporaneamente caratterizzare specificamente la persona morta. A seconda che uno dica *peng*, *hong*, *sseu* o *tsu*, indica che la persona è morta rispettivamente nella qualità di figlio del cielo, di vassallo, di ministro o di uomo del popolo. Nel nostro caso – cioè nella cultura superiore – la caratteristica ritmica è desunta dal rituale e dall'ordinamento sociale dello Stato. Nelle culture primitive la figura sonora specifica emerge dai ritmi dinamici puri o dall'ordinamento totemico della società, a quelli collegato.[30]

Però anche nelle culture superiori la figura sonora non è fondamentalmente onomatopeica, benché in casi singoli possa assumere (secondariamente) tale carattere. La parola cinese *siu* indica il rumore prodotto dalle ali

[28] Sulla connessione fra linguaggio timbrico e musica, cfr. M. Schneider, *La rélation entre la mélodie et le langage dans la musique chinoise*, « Anuario musical », 5, 1950, p. 62.

[29] *Op. cit.*, p. 43.

[30] Pare che sopravvivano tracce di totemismo anche nelle imitazioni vocali degli animali del rituale vedico in cui vengono cantati inni con la voce di avvoltoio, leone, pavone o rana. Tali inni sono chiamati « una fetta di vita » *(tranches de vie)* (trad. da V. Henry, *Les littératures de l'Inde*, Parigi 1904, p. 36).

delle oche selvatiche; mentre la parola *yong* indica il grido con cui le femmine rispondono ai maschi. È sufficiente che, in occasione delle nozze (fra esseri umani), vengano pronunciate quelle parole ad alta voce perché la sposa sia compenetrata dalla virtù delle oche femmine: dopo aver ricevuto in sé quel ritmo sonoro, seguirà sempre il suo marito, eseguirà i suoi ordini e gli risponderà sempre all'unisono o con intervallo adeguato. Quelle parole non rivestono affatto un carattere onomatopeico[31] ma hanno l'unico scopo di esprimere la sostanza sonora. Il loro ritmo è l'essenza della virtù, non ne è affatto il simbolo.

L'antica lingua timbrica cinese possiede tutte le caratteristiche di una lingua cultuale, la quale ha lo scopo di pronunciare le « parole della vita », cioè di esprimere le sostanze ritmiche. Quando il condottiero chiama i suoi soldati « tigri » usando un tono magico, essi diventano *effettivamente* depositari dei ritmi della tigre perché la « parola » *è* il fatto indicato dalla parola comune. Anche un canto ingiurioso, qualora riproduca il ritmo sostanziale, è un'azione concreta, un fatto, un dardo da cui ci si può difendere unicamente cantando un altro canto *corrispondente*.

Negli antichi riti magici nulla è tanto importante quanto l'arte della « voce giusta », cioè di quella dizione che esprime la sostanza sonora in modo così adeguato da ridurla in potere di chi parla. Soltanto chi *è* una « parola » ed ha una parola è capace di compiere un'azione, perché la « parola » è la voce a cui una cosa obbedisce. La voce di Thot – il dio egiziano della « parola » e della scrittura, che a Ermopoli sostituì le nove scimmie sacre (simboli della musica e della danza) – è indicata dalla tradizione sia come « parola » che come canto.[32]

[31] M. Granet cit., p. 40.

[32] G. Maspero, *Sur l'Ennéade*, Bibl. égypt., Parigi 1893, p. 373.

Anche in questo caso la « parola » abbraccia probabilmente tutta la gamma che va dal sussurrio al grido. Ma forse è prevalentemente nel recitativo salmodiante che il parlare diventa scongiurare, il cantare decantare, il *cantare incantare*. Quando la « parola » anima la parola, la sostanza riempie l'involucro vuoto.

A proposito del valore della « voce giusta » nell'antica magia egiziana, G. Maspero[33] scrive: « La voce è il momento essenziale della magia, senza cui nessun rituale magico può essere coronato dal successo. Ogni suo timbro penetra nel mondo dell'invisibile e muove forze di cui il profano non suppone l'esistenza e il molteplice irraggiamento. Pur se i testi contengono un'invocazione e la pura successione delle parole ha un suo significato, essi diventano perfetti soltanto se la voce anima il testo stesso. Per diventare efficace, uno scongiuro dev'essere accompagnato da un canto: dev'essere una *incantatio*, un *carmen*. Se la formula sacra è cantata con la massima precisione, deve necessariamente essere efficace... Coloro che recitavano preghiere o formule capaci di indurre gli dèi ad eseguire una determinata azione erano chiamati "uomini con la voce giusta"... L'esito felice o infelice della loro azione magica dipendeva esclusivamente dalla precisione del timbro. Senza la voce ogni formula verbale è cosa morta. Dai testi si rileva addirittura che la voce è onnipotente anche *senza* la formula testuale e che è considerata la creatrice stessa del mondo ».

6. Il suono non si limita a creare la nostra realtà concreta e a determinare e qualificare la vita delle cose; esso regola anche le relazioni fra soggetto e oggetto (discorso e replica). La forza ritmica non si limita a « cantare » nell'intimo di ogni essere; infatti la sua manifestazione più percettibile è costituita dall'irraggiamento che, solo, può farcene percepire il suono. Il campo di

[33] *Ivi.*

forza esterno, e contemporaneamente la più grave zona di pericolo dell'uomo, consiste appunto in quella forza di irraggiamento, la quale mette l'uomo in contatto con la zona di irraggiamento degli altri individui; infatti, la forza che viene diffusa non si libera mai completamente da lui, ma rimane ancora un elemento costitutivo della sua persona (Duala, Baule). Un ritmo inviato nel mondo esterno diventa vulnerabile in proporzione della sua dispersione e del suo allontanamento dalla sorgente. Può essere catturato, alterato o manipolato da un altro essere (risonatore), senza che il propagatore del suono stesso possa intervenire a protezione della propria sostanza sonora.

Tutto il mondo, e quindi anche la materia, ha sostanzialmente natura acustica, e perciò ogni materia emessa dal corpo (cassa armonica) corre il medesimo pericolo. Gli escrementi, i capelli recisi (molto usati per cordami) o le unghie, in particolare tutte le estremità,[34] sono parti di questi ritmi di energia che vengono sottratti al potere del possessore (anche se non si separano completamente da lui). Siffatti rifiuti vengono perciò sempre accuratamente nascosti per proteggere nel miglior modo possibile il loro campo di irraggiamento da ogni incantesimo malefico.

Prima di definire meglio tali idee, ricapitoliamo in breve. Ogni essere è depositario di un suono suo proprio che egli solo può percepire[35] e che noi chiamiamo « piccola parola ». Affidandosi alla corrente (ritmo) del « grande corso », il suono individuale fa partecipare l'individuo alla « grande » o « antica parola ». Il suono di tale ritmo non è udibile dovunque, anzi quello di molti oggetti non è affatto percepibile dall'uomo comune. Diventa normalmente percepibile negli esseri direttamen-

[34] *Vedi* sopra, alle pp. 159-163.

[35] Qui prescindiamo da determinati fenomeni « penosi », per esempio dai brontolii di stomaco, perché il parlarne ci porterebbe troppo lontano.

te o indirettamente provvisti di voce non appena affiora in superficie. È probabile che la « piccola (individuale) parola » e la « grande parola » della strada degli antenati corrispondano al piccolo e al grande legno sussurrante dei riti di iniziazione australiani. Il primo legno rappresenta il destino individuale, il secondo configura la posizione nella società.

In Cina l'idea di « simbolo sonoro » è espressa con il segno *ming*, che però significa anche vita, destino. Il suono è il destino a cui l'uomo è stato chiamato. Infondere (soffiare) o in-cantare a qualcuno la sua « parola » significa chiamarlo all'esistenza concreta, perché la « parola » è il signore, la forza e l'anima di tutte le cose. Questa concezione sopravvive ancora da noi – ad eccezione del rituale – quasi unicamente nelle fiabe, in cui al mago è sufficiente soffiare, starnutire, fischiare, cantare una canzoncina o battere le mani per far comparire un oggetto desiderato. Il padre di sette figli aveva a malapena finito di dire: « Vorrei che diventaste tutti corvi », che essi si trasformarono in corvi neri e volarono via. Il desiderio diventa realtà non appena trova una formulazione sonora adeguata, cioè non appena il suo ritmo combacia con l'essere del desiderio. Chi però sbaglia, cade in potere dell'avversario.

Il depositario psicologico della « parola » è il desiderio, il quale della parola comune fa un suono, dandole vita e personalità, e rende creatore il linguaggio. Secondo J. Grimm,[36] il termine *Wunsch* (desiderio) è strettamente connesso verbalmente con *Wotan (Wuotan)*. *Wotan*, da parte sua, ha un soprannome che suona *Omi*, equivalente a « suono, rumore ». Per tale motivo – secondo Grimm – spesso il termine *Wunsch* può essere sostituito con il nome di un dio o di un suo ministro.

Una forma elementare del desiderio è il grido, lo stesso grido con cui Thot creò il mondo. Quando que-

[36] J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Gütersloh 1876, I, pp. 118-120.

sta estrinsecazione acustica del desiderio, della volontà di crescere e di vivere, assume la forma di chiamata, diventa grido di sveglia, particolarmente importante nei riti del principio della primavera. Una volta, fra i Bambara, un uomo percorreva i campi per risvegliare i seminati con un grido che imitava lo strillo di un neonato. I Massim percuotono la terra emettendo lunghi gridi.[37] Nella Nuova Caledonia il grido e la danza forniscono alle piante l'energia e il calore necessari per la crescita.[38] Una volta anche in Europa il lino veniva risvegliato con alte grida dal sonno invernale.[39] Tale usanza ritorna anche in altre azioni magiche. Nello Stretto di Torres, colui che è incaricato di far piovere emette un suono gutturale agitandosi violentemente.[40] In occasione analoga, nell'Africa occidentale si usa spesso accompagnare un forte suono gutturale con lunghe risa. Nei riti di iniziazione dei Kurnai i candidati vengono prima lanciati in aria, poi adagiati a terra o sotterrati e trasformati, il tutto accompagnato dalle grida rituali. Queste grida costituiscono la *base* di tutta l'azione magica, la quale risveglia gli adolescenti « morti » dotandoli della forza virile.[41]

In Francia, nel momento in cui gli sposi si scambiavano il consenso, la gente emetteva un alto grido.[42] In Spagna (Murcia) il giovane che andava a chiedere la mano di una ragazza doveva emettere un suono stridulo davanti alla porta di casa dei futuri suoceri.[43]

Che senso avrebbero siffatti gridi, se tutte le cose non avessero natura acustica, che dal grido verrebbe risvegliata o messa in vibrazione simpatica?

[37] B. Malinowski, *Coral gardens and their magic*, Londra 1935, p. 102.
[38] M. Leenhardt, *Notes d'éthnographie néo-calédonienne*, Parigi 1930, p. 160.
[39] H. Bächtold e D. Stäubli, *Handbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlino *s.d.*, II, p. 1192.
[40] *Reports of the Cambridge Anthrop. Expedition to Torres Straits*, VI, p. 237.
[41] A.W. Howitt, *The native tribes of S.E.-Australia*, Londra 1904, pp. 620-625.
[42] A. v. Gennep, *Manuel de folklore franç. contemp.*, Parigi 1946, I, p. 467.
[43] J.M. Gomez Tabanera, *Tesoro del folklore español*, Madrid 1950, I, p. 98.

Secondo Pan Ku, il grido e il riso corrispondono alla primavera e all'estate.[44] Il canto sta però al centro, nella feconda stagione delle piogge, e corrisponde alla fedeltà e alla volontà: rappresenta il centro vitale. Il lamento e il gemito, che sono i ritmi dello spirare della vita, ispirano le diffusissime elegie che, oltre a « nutrire » i morti gementi,[45] purificano anche il cantore dagli elementi di morte (dai sospiri che egli emette) (Bambara).

La serie: lamento-invocazione-riso-canto-gemito rappresenta la sostanza acustica del « grande corso »,[46] è la spirale sonora della crescita su cui fino dai tempi primitivi le generazioni si muovono, e che si ripete nel microcosmo di ogni individuo. Tale spirale sonora, che i Duala tracciano in aria con il sonaglio in mano, potrebbe essere l'equivalente del serpente a spirale Kundalini dello *Yoga Vasishta.* Al centro dei cento nervi dell'addome si trova il nervo *antar-vestanika*, che è avvolto e rotondo come un serpente ed è in continua vibrazione. In questo *nadi* abita il *parashakti* o massima forza dello spirito Kundalini, che trema e fischia come un serpente cobra infuriato. Con Kundalini sono collegati anche tutti i nervi del cuore. Considerata come vera e propria corrente vitale, l'energia corre verso il basso, ma corre verso l'alto in quanto energia spirituale, e come *sâman* risuona al centro del cuore.[47] Anche per i Dogon africani[48] la forza vitale canora o « voce umida » è un movimento a spirale che essi simboleggiano con un filo di rame avvolto intorno al tamburo a clessidra o con il movimento della spoletta. La tribù dei Dogon deriva la propria forza vitale dal fatto che il « canto degli antenati » si *avvolge* a spirale intorno all'utero. Di un adulto

[44] *Vedi* sopra, a p. 172.
[45] Il lamento fa parte della natura del morto, per cui occorre nutrirlo con lamenti.
[46] *Vedi* sopra, a p. 172.
[47] B.L. Atreya, *The philosophy of the Yoga-Vasishta*, Madras 1936, p. 252.
[48] M. Griaule cit., pp. 34, 80, 166.

della Nuova Caledonia che riproduca le fattezze di suo padre, si dice che « avvolge la parola del padre ».[49]

La « parola » rassomiglia per esempio all'albero della vita circondato a spirale da piante rampicanti, il cui suono si manifesta anche nel « linguaggio » del tamburo fatto da un tronco d'albero. Il corso d'acqua, la spirale e l'albero non sono altro che *simboli* della « parola ». La parola stessa è la « voce giusta » perché unicamente il suono forma il « grande corso » a spirale, vale a dire la sostanza primordiale che gli dèi e gli uomini posseggono in comune. Soltanto se il cantore riesce a riprodurre esattamente la « parola » degli antenati nasce l'unione mistica fra l'uomo e il suo antenato, che è il vero depositario della « parola ».

Nonostante tutta la grazia e dovizia con cui tenta di rendere visibile la « parola », un danzatore totemista riesce a imitare solo molto imperfettamente l'antenato distributore di forza. Egli può attuare l'*identificazione* con il suo mistico antenato soltanto grazie alla impareggiabile forza imitativa della voce umana. Raggiunta l'unione mistica, l'antenato parla per bocca del suo cantore perché nella sostanza sonora comune cadono i confini fra oggetto e soggetto. È questo il motivo per cui la « voce giusta », cioè il sacrificio sonoro e i suoi simboli concreti, formano il centro del culto degli antenati.

[49] M. Leenhardt, *Do Kamo* cit., p. 169.

3.

IL CANTO GREGORIANO E LA VOCE UMANA

Il canto gregoriano è una forma di orazione, pertanto la sua essenza non si può cogliere per un tramite puramente musicale ma soltanto attraverso la pratica stessa dell'orazione. Esso occupa un termine medio fra la lettera pronunciata della preghiera e la pura contemplazione mistica, poiché si basa su parole concrete il cui senso logico sottende in certi casi ed in altri amplifica fino ai confini del pensiero iperlogico.

Il suo carattere più specifico è la capacità di arginare le forze della devozione, come una chiusa, per incanalarle modellandole dopo averle prima sollevate di livello e poi averle messe in movimento. Dinanzi a questa metafora l'immaginazione romantica sarebbe tratta a raffigurarsi una piena di sentimenti repressi i quali, all'apertura dei due battenti della chiusa, precipiterebbero liberi e appassionati come un fiume torrenziale fuor della sua prigione. Il lettore non deve interpretare così la metafora. Il canto gregoriano non racchiude nulla di patetico o violento, e neanche di blando o dolce. Il sentimento non gli dà né origine né corpo, ma anzi ne costituisce soltanto l'ombra, cioè una conseguenza. Il canto gregoriano è un *cammino*, un mezzo di trasporto. Il simbolismo pre-cristiano lo avrebbe chiamato un *carro*, una *nave* o un *fiume* sul quale avrebbero camminato le *luminose sillabe sonore.*

Nella nostra metafora i due battenti della chiusa simboleggiano la cultura religiosa ed il dominio di se stessi, che contengono le acque d'un lago formato dalla pioggia della grazia divina e dai fiumi che dagli alti monti del raccoglimento corrono al deposito del subconscio. La superficie comincia a sollevarsi e a cantare allorché la piena fa traboccare le acque dalla chiusa dopo aver depositato sul fondo tutte le materie impure.

I due battenti si potrebbero altresì paragonare alle due ali di un manto che ricopra un uomo dagli omeri fino ai piedi, talché la testa emergerebbe sopra il bordo della diga; tali battenti infatti non si schiudono mai e l'acqua cristallina ne trabocca soltanto. All'opposto della musica romantica, la quale forse pecca per eccesso di comunicativa ed espansività, il canto gregoriano ha una castità ed un carattere (per la concezione musicale moderna) troppo riservato. Le sue ondulazioni moderate costituiscono un fiume o sentiero che prescrive all'orante il cammino più percorribile attraverso il terreno accidentato delle valli sorridenti, delle scure gole e delle aspre montagne del paesaggio liturgico. Il suo ritmo disciplina l'allegria del *Gloria*, ispira fiducia nel *Miserere nobis* e soccorre il *pneuma* angosciato dell'uomo destando in esso a poco a poco la coscienza della presenza di Dio.

Colui che canti queste melodie non sta seguendo il movimento facile d'una melodia adattata ad un calco tradizionale, ma imprende un'ascensione verso terre lontane, e perciò è necessario sottomettersi senza riserve ai precetti della guida. Le sue formule non sono orecchiabili come le strutture simmetriche delle canzoni popolari, perché le sue evoluzioni, invece di limitarsi a mettere in moto le più elementari leggi dell'equilibrio, mirano a superare ogni cadenza troppo schematica. Tuttavia sarebbe errato pensare che i movimenti musicali del canto gregoriano contraddicano le leggi della gravitazione musicale; al contrario, le rispettano. Ma i loro

archi melodici tolgono a tali leggi il loro peso e tutto ciò che in esse potrebbe esserci di rudimentale o greve; il ritmo delle loro evoluzioni si estende in una forma analoga a quella di un arco, che permette di aumentare la distanza fra le colonne sotto il tetto di un tempio.

In certa misura e su di un altro piano si osservò lo stesso fenomeno ai primi del secolo XIX, quando Ludwig van Beethoven abbandonò il dinamismo tradizionale e stereotipato della simmetria musicale della sua epoca. Come sempre capita nella storia, nessun professionista o esperto della materia capiva alcunché di quella nuova e superiore concezione delle stesse leggi fondamentali, perché il maestro di Bonn le tradusse in un ritmo poco comune e più ampio del solito, chiese ai suoi ascoltatori un poco sconcertati di seguire con somma attenzione le difficili scorciatoie melodiche fino alle loro inaudite vette, invece di considerare la musica come un comodo paesaggio di dorati luoghi comuni.

È ovvio che per potersi dedicare alle linee melodiche del canto gregoriano è imprescindibile possederle tecnicamente, cosa impossibile a raggiungere in una o in quattro letture rapide, ottenibile soltanto con uno studio coscienzioso. Dobbiamo abituarci a ogni suono e a ogni gruppo di suoni, come un cieco scopre un oggetto progressivamente palpandolo con la massima cautela.

Una volta compenetrati delle formule melodiche di questo canto, ci si *impone* il suo ritmo e subito mutiamo atteggiamento, essendo stati trasportati in una zona superiore alla nostra personale e limitata fantasia. Data l'unione specificamente gregoriana della lettera e della musica, la nostra attenzione si rifugia subito in parole che dianzi parevano di scarsa importanza e trascorre su altre che sembravano occupare il primo posto. Così forte è il rilievo che la linea melodica conferisce alla lettera, che il canto a volte sembra abbia la funzione di un'esegesi mistica. Ma il suo compito specifico consiste nel

perpetuare la parola nel suono e nel dare la giusta misura alla parola rivolta a Dio.

In questo cammino non esistono superlativi musicali e neanche scomposte esclamazioni; tutto è sobrio, semplice e vero: *Vide quod ore cantas, ore credas*. Non sarà difficile per il lettore rendersi conto dell'alta tensione psichica contenuta nelle moderate e *cortesi* formule dell'*Introito* della domenica di sessagesima.

Nessun intervallo vi sottolinea la parola *exsurge* perché questa esortazione viene fatta con la dovuta moderazione, e con la medesima cortesia si sviluppa la linea melodica del *quare obdormis, Domine*. Benché le due ripetizioni dell'*exsurge* si presentino con una tal quale maggiore intensità, tuttavia esse non riducono i limiti della cornice tracciata dal dialogo. La forza espressiva del canto gregoriano non si afferma col parossismo, ma con la sobrietà, la sincerità, la cortesia e la castità delle sue formule.

Una volta compreso quanto s'è detto, è chiaro che una melodia gregoriana si può mettere a fuoco soltanto quando la si esamini ogni volta nel luogo specifico che la liturgia le assegna.

Al culmine della gerarchia di questo vasto repertorio musicale si trovano le salmodie che P. Wagner designò così appropriatamente come la *forma epica* del canto gregoriano. Data l'elevatezza del piano su cui si uniscono le voci dei vari cantori per eseguire la recitazione, si suole considerare la salmodia come una forma di linguaggio solenne. Ma questo carattere è piuttosto delle lezioni e dei versetti (coppie di frasi brevissime), delle orazioni e della lettura del Vangelo, che non della salmodia. Si tratta di appelli la cui musica si adatta al ritmo della lingua parlata. La salmodia occupa un campo psicologico differente. Benché anch'essa racchiuda parole meditate, è evidente che la sua musica, adeguandosi sempre allo stesso tono, prescinde da ogni adattamento ritmico o melodico alla parola proferita. Un fenomeno così peregrino risponde ad una qualche causa. Si tratta di ritmi sonori che comunicano al cantore assorto l'essenza dell'*ambiente spirituale* particolare del salmo, nonché qualcosa del fondo luminoso che non si riesce a esprimere con parole. Nella salmodia il contenuto verbale del testo importa meno dell'atteggiamento psichico che se ne sprigiona. Le numerose ripetizioni melodiche sembreranno lunghe e fastidiose soltanto a chi le giudichi in base alle idee di coloro i quali non hanno mai *praticato* le salmodie col dovuto raccoglimento. Una prosa libera viene plasmata da un calco ritmico che, ripetendosi senza accelerazione di sorta e sempre uguale, finisce col creare un ambiente spirituale.

La *tuba* (il suono sul quale si recita la lettera) costituisce l'asse, e ogni verso forma un circolo articolato mediante le cadenze dell'*initium*, della *mediatio* e del *finalis*, che sono inclinazioni dell'orante e altrettanti simboli della molteplicità nell'unità.

Quanto più il cantore adatta il suo ritmo ambulatorio al movimento corale della salmodia, tanto più egli entra nella spirale sonora della preghiera.

Ad un altro gruppo appartengono le antifone, i responsori, i *tractus* ed i graduali. Queste forme sono meno astratte perché si concede ad esse un maggior rilievo lineare nonché una certa plasticità che illustra la lettera. Si delinea una certa tendenza verso melodie melismatiche (vale a dire, parti melodiche cantate unicamente su una vocale o una determinata sillaba), verso ambiti tonali assai vasti e perfino verso formule imitative; perciò queste melodie sono canti di solisti, mentre la Salmodia è essenzialmente un canto corale. La presentazione alternativa delle parti sillabiche e delle melismatiche risponde ad una specificazione particolare della legge dell'equilibrio in base alla quale le energie psichiche accumulate nella parte recitata si scaricano nelle fluide linee melismatiche.

Fra le due forme considerate finora dobbiamo collocare il *Praefatio* ed il *Pater noster*. Le due orazioni circondano l'elevazione e si rivolgono a Dio nella tessitura vocale elevata di uno spazio tonale ridotto. Al contrario del *Praefatio*, il *Pater noster* sviluppa la sua melodia seguendo sempre le ondulazioni della parola parlata. Il fatto che l'« orazione delle orazioni » si canti con suoni musicali così pacati permette di dedurre che il canto, oltre a essere la splendida nave d'oro che trasporta i misteri della fede, tace e affonda a misura che s'avvicina all'isola del Signore per riapparire soltanto allorché rifulga all'orizzonte la Croce delle Terre Sante del silenzio.

Di fatto nella messa gregoriana prevale il canto ampio fino all'inizio del Vangelo; dopo le acclamazioni del *Praefatio* e dell'*Osanna* tutto si va placando. Tace il canto durante la transustanziazione per riapparire discretamente col *Pater noster*.

Con altrettanta ampiezza si presenta soltanto all'*Agnus Dei* e ripiglia tutta la sua forza all'*Ite missa est*, quando la nave del sacrificio è tornata in porto. Perciò è fuori luogo suonare l'organo durante l'elevazione.

Fra le melodie dell'*Ordinarium Missae*, il *Gloria* ed il *Credo* son quelle che più s'avvicinano ad una dizione puramente sillabica. Tanta semplicità melodica agevola la comprensione intellettuale della lettera e conferisce unità a ciò che in essa vien detto. Così avviene altresì nel *Credo*. Lo stile del *Credo* è così austero che neanche con la menzione della Passione del Signore muta il dinamismo musicale; potrebbe darsi che ai primordi perfino l'*Et homo factus est* sia stato cantato senza lentezza. La musica dell'*Ordinarium Missae* ha la sobrietà di una cronaca che riferisca i fatti senza commento. Essa enuncia, come un testamento, ma non commenta con le sue formule musicali l'azione che riferisce. Questo giudizio sul *Credo* potrà sembrare esagerato ai partigiani delle idee estetiche, ma non bisogna dimenticare l'aspetto

dogmatico e giuridico della *religio*, che è conseguenza diretta della costituzione della società cristiana e della sua alleanza con Dio. Soltanto la musica del secolo XVII poté riunire le due concezioni opposte della Passione, la tragica e la giuridica, le quali paiono trasparire anche nella celebre pala della crocifissione di Mattia Grünewald a Isenheim, dove la prima si riflette nell'atteggiamento disperato delle donne e la seconda nel dito severo di Giovanni Battista *(Illum oportet crescere, me autem minui)*.

Gran parte della musica gregoriana non è tanto una figlia della lirica religiosa quanto una codificazione sonora di ciò che viene narrato e che ci consta. Il canto ha infatti un carattere *vincolante*. All'atto di manifestarsi sonoramente il pensiero si conferma e precisa. Il canto ratifica il pensiero, perché questo diventa attuale allorché il canto si formula. Cantare i propri pensieri, dopo la corrispettiva meditazione, vuol dire abbandonare l'area dell'individualità, procedere all'azione e operare nella collettività. Nella vita religiosa il canto ha una funzione analoga a quella della parola spontanea con cui formuliamo e confessiamo nella vita quotidiana una risoluzione silenziosamente elaborata. *Cantare* è rispondere e acconsentire. Scarso spazio sarà lecito concedere all'espressione individuale e all'espansione di sentimenti lirici, perché facilmente tali fattori possono trovarsi in contraddizione con l'idea della comunità e dell'unità in Cristo. La miglior prova psicologica di ciò è l'avversione antica contro la polifonia, ed il suo simbolo sonoro più persuasivo è la coltivazione dell'unisono, in cui tutte le voci debbono unirsi a cospetto del Signore.

Inoltre, la musica dell'*Ordinarium Missae* è una meraviglia di composizione, che sorprende a causa della varietà che ottiene all'interno del suo ridotto materiale sonoro, e che commuove con la semplicità e con l'austero stile della narrazione. Sono in certo modo all'opposto

del *Gloria* e del *Credo* le melodie del *Kyrie* e del *Sanctus*; ma non conviene infondere neanche in essi troppa espressione. Ne riparleremo.

Il quarto gruppo è formato dai *versi alleluiatici* ed è esso a concedere maggior libertà allo sviluppo puramente musicale. L'ideologia della sua lettera, semplicissima e piuttosto emotiva che discorsiva, apre un vasto campo all'espansione melodica che, commentando il testo, dà movimento e forma al sentimento.

L'*Alleluja* è un vero *carro dei Cherubini*, ed è considerato per lo più come un'espressione d'allegria; ma non mancano indizi, che più avanti indicheremo, i quali fanno ritenere che nei tempi remoti il fondo psicologico del giubilo fosse più complicato. In ogni modo, queste composizioni presentano tendenze proprie alla musica improvvisata, come una propensione alle simmetrie e a certi tipi di musica imitativa, i cui temi assai di frequente si propagano di là della parola dalla quale sono stati motivati.

L'ultimo gruppo abbraccia gl'inni e le antifone d'origine più recente. In essi il metro poetico e la frase musicale hanno forme semplici, che servono da canto finale o introduttivo.

Essendo intercalati, costituiscono un momento di riposo. Così ad esempio nel *Completorium* l'inno *Te lucis ante terminum* costituisce una vera e propria pausa in mezzo all'Ufficio dopo la progressiva salita (Responsi e *Confiteor*) verso gli altipiani della Salmodia.

Abbiamo visto che un tratto peculiare del canto gregoriano è la *moderatio* nell'espressione. Ciò non significa che siano scarsi o miseri i mezzi musicali impiegati per formulare il pensiero religioso. Essi dispongono di risorse tecniche prodigiose e se molta gente li trova privi di varietà è perché il canto gregoriano non è e non pretende di essere un'arte brillante.

Fra tutti, i modi musicali più brillanti, cioè quelli di fa e di do (le cui note sensibili si trovano davanti alla tonica e a una dominante), hanno un ruolo modesto. Sono brillanti perché riducono la pienezza delle funzioni musicali a due poli e accentuano i luminosi movimenti ascendenti della dominante, lasciando in ombra tutto lo stuolo fedele e devoto delle sottodominanti.

Sono brillanti perché poveri. Al contrario, la ricchezza funzionale dei modi di sol, re, la e mi, costituisce il campo specifico del canto gregoriano. Essi non offrono quelle luci sgargianti, perché la tendenza verso le dominanti è frenata dal contrappeso dei movimenti di sottodominanti che spingono le radici nelle profondità creatrici della tonalità.[1]

Nell'evoluzione della cultura quest'ultimo gruppo dei modi gregoriani finì col cadere in disuso nella musica artistica. Tale evoluzione, che si annuncia già nel secolo XV, va di pari passo con un certo mutamento della vita spirituale. Con lo sviluppo delle scienze naturali cresce incessantemente il potere tecnico che distoglie l'uomo dalla sua missione metafisica, riducendolo ad un positivismo terrestre ed a un'errata sopravvalutazione delle sue capacità personali. Si accentuano i « movimenti ascendenti delle dominanti », la smisurata fiducia nella propria potenza e nel progresso illimitato, la cui contropartita nella psicologia musicale tocca il colmo nel cromatismo illimitato dei secoli XVII e XIX.

Inoltre il soggettivismo invade tutti i campi dell'attività umana, fino ad esaurirne quasi la sostanza stessa, e neanche la musica religiosa si salva del tutto da questa corrente intellettuale. Si moltiplicano le tendenze

[1] Dato il legame di tutti i modi musicali fra di loro che paiono svilupparsi storicamente secondo il ciclo delle quinte (fa-do-sol-re-la, ecc.), il modo di la, per esempio, comprende, accanto alla sua dominante propria (re), le sottodominanti secondarie (sol, do e la) ereditate dai modi precedenti re, sol e do. Cfr. M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlino 1933 e contributi a Th. Preuss, *Lehrbuch der Völkerkunde*, Stoccarda 1939, p. 143.

volte a introdurre il dinamismo moderno nella musica religiosa, e perfino la preghiera, sempre più trasformandosi in petizione (in uno sforzo quasi violento), comincia a prevalere sulla funzione fondamentale dell'orazione, che consiste nel lodare Dio. Le moderate e fiduciose linee melodiche del canto gregoriano avevano come idea fondamentale la creazione di una buona *strada* per raggiungere Dio. Il tenore fondamentale era: *Adjutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit cœlum et terram.*

Viceversa l'impulso che ispirò le opere della musica classica e romantica era il sentimento di una lotta quasi disperata con la volontà di Dio. C'è in esse qualcosa di violento, un subbuglio ed un'inquietudine più umana che metafisica, sconosciuta al canto gregoriano. Mentre la musica religiosa classica cerca le situazioni estreme, il canto gregoriano persegue il giusto mezzo, e perciò la prima può cadere facilmente nello stile drammatico o lirico, mentre lo stile sobrio del secondo si avvicina alla lingua parlata. Il canto gregoriano presenta una ricchezza melodica uguale per i tre gradini dell'orazione (postulazione, ringraziamento, lode). Viceversa l'invenzione musicale classica è stata piuttosto ispirata dal ritmo della supplica che non da quello della gratitudine o della lode. Anche la pittura religiosa mostra sempre più mani angosciate e dolorose invece di quelle lisce e fiduciosamente giunte.

A paragonare le linee moderate di un *Kyrie* o di un *Sanctus* gregoriano con lo stesso testo nella *Messa in si* di Bach o nella *Missa solemnis* di Beethoven, questa differenza di atteggiamento interiore salta all'udito. La melodia gregoriana è un cammino per la comunità, la classica un sentiero splendido ma imbrogliato e pieno degli ostacoli nati dall'egocentrismo, da cui scaturiscono le sue più ispirate linee melodiche. Basta gettare uno sguardo sulla via trionfale del *Te Deum* liturgico e sulla scorciatoia grandiosa ma tormentata del *Dettinger Te Deum* di Haendel nella sua versione latina, per rendersene conto.

Come spiegare la grande importanza che il canto raggiunse dovunque nel quadro del culto? Questo tratto non è specificamente cristiano, poiché l'incontriamo anche fra i popoli pagani la cui cultura oggi si trova in piena decadenza. Ovviamente variano l'atteggiamento psichico ed il dinamismo che da queste melodie scaturiscono. Come abbiamo visto nel primo capitolo della prima parte, ci sono canti rituali con gridi di fiere e alte voci, i cui ritmi progressivamente accelerati creano nel cantore uno stato di estasi violenta e che debbono metterlo in contatto con le anime dei suoi morti. Ce ne sono altri di pura magia, i quali mediante un canto monotono e percotente pretendono di esercitare un'influenza diretta sugli dèi e sulle forze della natura.

Queste canzoni hanno un complicato simbolismo sonoro che sta al servizio d'un aumento di potenza. La voce tremula o la sillaba mistica *hum* dei sacerdoti vedici, sono atti di minaccia contro gli dèi, e non è casuale che nell'India antica il braccio forte e levato sia nel contempo simbolo della potenza e della musica.

Il capo del coro è *caput mundi* perché, secondo le cosmogonie antiche, la sostanza primordiale del mondo è un grido, una risata, un suono, la sillaba mistica AUM (OM), una parola, una canzone di lode o un numero sonoro. Perciò l'essenza di tutte le cose appare sonora ed il mondo una musica pietrificata. La creazione propriamente detta comincia con una parola o sillaba cantata dalla quale sono sorti primordialmente gli dèi e gli astri e quindi il cielo e la terra, i quali si concretano e si estendono mediante la *progressiva materializzazione delle vibrazioni sonore.* Cantare questo suono misterioso significa risalire ai principi della creazione e compiere l'atto creatore. Secondo la tradizione vedica, *cantare* equivale a *creare*, *rafforzare*, *accrescere*, *dare incremen-*

to; « cantare il sacrificio » significa « compiere il sacrificio ».[2]

Cantare la lode di un dio significa irrobustirlo, perché gli dèi stessi sono suoni o numeri sacri che corrispondono a codesti suoni.

Il canto gregoriano non ha queste pretese di potenza. Chiama Dio, anche Dio addormentato *(Exsurge, quare obdormis, Domine?)*, però col dovuto rispetto. Sa perfettamente che tutto dipende dalla grazia divina e pertanto non tenta con la sua supplica di esercitare una violenza. Offre il suo olocausto e la sua canzone, loda e invoca cantando la grazia di Dio.

Mentre il rito pagano crede di poter rivendicare con la sua offerta un diritto acquisito, insultando gli dèi recalcitranti, il rito considera l'olocausto un dovere filiale. Il primo interpreta i rapporti mediante il simbolo della bilancia, il secondo considera Dio un essere eminentemente buono che tutto regala.

Ciò premesso, possiamo affrontare un problema trascendente, cioè quello posto dalle idee comuni di certe religioni intorno alla questione che qui si è posta. La concordanza di certe idee è tale, su un altro piano, che i Padri della scuola storico-culturale si videro costretti a ravvisare in esse dei residui più o meno frammentari dalla rivelazione divina primitiva.[3] Sappiamo che questo tipo d'indagini non è gradito a tutti i teologi, ma, seguendo il saggio consiglio di Pio XI, il quale favorì così largamente gli studi di etnologia comparata, non dobbiamo trincerarci timidamente nella torre d'avorio, ma anzi dobbiamo uscirne per studiare fiduciosamente i problemi così come essi si presentano.

La frase biblica: *Al principio fu il Verbo* sembra appartenere al patrimonio ideologico più antico dell'umanità. Perfino i selvaggi uitoto, tribù totemistiche della foresta sudamericana, dicono: *Al principio il Verbo originò il Padre*,[4] intendendo per *Padre* il Dio supremo. Orbene, il termine *Verbo* o *parola* è certamente soltanto un espediente linguistico più o meno felice per designare un'idea quasi irraggiungibile per mezzo dell'intelligenza discorsiva e del linguaggio umano, poiché tale termine indica qualcosa di iperlogico, anteriore o superiore a ogni concetto definito ovvero limitato.

Secondo la mitologia egizia, il mondo nasce dal grido creatore del dio Thot. La tradizione vedica parla di una *voce* (fenomeno più generale e meno limitato di un suono determinato), dalla cui immaterialità, nata dal nulla, sorse il mondo mediante la *progressiva materializzazione del ritmo sonoro iniziale*. Questo ritmo sussiste oggi nella sillaba mistica OM, simbolo sonoro della creazione e sinonimo di *freccia*.

Le teorie sul rapporto fra il dio creatore ed il suono sono assai ondeggianti. Secondo il *Vedanta*, il mondo è racchiuso nella parola del *Veda* e Dio creò il mondo *ricordando codesta parola*.[5] La cosmogonia giavanese sospetta l'esistenza d'un essere superiore perfino al Creatore, inconcepibile e percepibile forse soltanto nel suono d'una campana.[6] Qui l'ingarbugliato problema si complica a causa dell'inopportuna applicazione delle categorie dello spazio e del tempo ai principi della creazione. La difficoltà appare superata dalla formula di san Giovanni (1, 1): « *Nel principio era il Verbo ed il Verbo era in Dio e il Verbo era Dio* ».

La *Brihadâranyaka Upanishad*[7] situa la creazione del tempo in una fase posteriore della creazione. « Al principio c'era il nulla, poiché il mondo era ravvolto nella morte, nella fame, essendo la morte fame. Desiderando

[2] A. BERGAIGNE, *Études sur le lexique du Rigveda* cit.
[3] P.W. KOPPERS, *Die Herkunft des Menschen*, « Wissenschaft und Weltbild », 1949, vol. II, p. 81.

[4] TH. PREUSS, *Religion und Mythologie der Uitoto* cit.
[5] P. DEUSSEN, *Das System des Vedanta* cit.
[6] A. BASTIAN, *Vorstellungen von Wasser und Feuer* cit.
[7] P. DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 383.

un corpo (la morte) creò il *mana* (volontà, intelligenza). Camminò lodando: *"Poiché cantai le lodi, mi compenetrò la letizia; e nacquero le acque..."*. Raccolse la crema dell'acqua e si costituì la terra. Così (la morte) si accalorò e dal suo sudore nacque il fuoco; dividendosi in tre parti (fuoco, vento, sole), il suo soffio vitale si estese in modo triplice. Allora desiderò un secondo corpo. Come *mana* si unì al linguaggio (alla sillaba sonora?). Il suo seme era l'anno, il tempo. Lo tenne in grembo per un anno, trascorso il quale lo diede alla luce e spalancò la sua gran bocca contro il neonato, il quale si mise a gridare *Bhân* (linguaggio). Da questa voce nacque il linguaggio... Con il linguaggio formò i versi del *Rigveda...* e gli animali da olocausto. Allora decise di ingoiare sempre tutto ciò che finiva di creare. (Così) ogni uomo inghiotte l'universo e considera il mondo come proprio cibo, allorché giunge a comprendere in questo modo l'essenza dell'eternità ».

Secondo questo passo, il suono primordiale fu un ritmo sonoro di lode, il quale produsse una letizia creatrice. Tale ritmo di lode fu la sillaba OM, cui la filosofia del *Vedanta* attribuisce la virtù di far crescere e incrementare tutte le cose. L'unione del suono e del tempo fece nascere le altre sillabe o suoni messi in rapporto dal tempo, cioè la musica pura con sillabe mistiche (senza lettera, senza un senso verbale determinato). Al contrario, il linguaggio procede dal terrore che provò il figlio della musica allorché fu minacciato dalla gran bocca del padre. Il linguaggio è musica spenta e diminuita. (Alcuni passi analoghi, nonché l'evidente errore di designare due fasi differenti con lo stesso nome di *linguaggio*, ci hanno indotto a suggerire nel brano citato *sillaba sonora* invece di linguaggio per designare la madre del neonato.)

Le ultime righe della *Brihadâranyaka Upanishad* dianzi trascritte riflettono una fase della *dottrina del sacrificio perpetuo e vicendevole.* La morte che inghiotte tutto ciò che ha creato è la fame, una specie di inquietudine originaria che spinge a creare (cantare) ed a inghiottire la sostanza ricavata dalla propria « persona ». Per produrre nuovamente il fabbisogno non c'è che da sacrificare di nuovo ciò che si è mangiato, vale a dire la propria sostanza. Ogni creazione promana dal sacrificio della propria persona (poiché alle origini non c'era nulla fuor di essa), il cui mantenimento esige di nuovo il sacrificio di ciò che si è anteriormente prodotto; poli della vita cosmica sono l'appetito creatore ed il sacrificio del creato. Questo ritmo alterno di costruzione e distruzione genera il *dualismo* che estende e mantiene il mondo.

Lo stesso ritmo cosmico riappare, per analogia, nell'essere umano, che nasce per morire divorando se stesso. Lo stesso processo avviene anche fra le generazioni.

L'uomo si alimenta della sostanza dei suoi padri, ma non la può tesoreggiare, anzi deve offrirla ai suoi figli oppure direttamente a Dio. D'altra parte, egli muore per tornare a nascere, poiché, mediante il sacrificio dell'alito vitale, tesoreggia suoni creatori, i quali non mancano mai, affinché l'olocausto avvenga con il massimo consenso interiore. Cantare è rispondere, consentire e sacrificare.

Orbene, questo sacrificio è vicendevole e si ripete in maniera analoga su tutti i piani della creazione. Occorre insistere sull'applicazione della dottrina del sacrificio vicendevole al campo dell'etica, nel quale *cantare* equivale a *purificarsi.* Essa tocca la sua forma più vasta nella legge dell'equilibrio tra cielo e terra che, essendo parti analoghe ma con termini opposti, stanno in relazione come due piatti d'una bilancia. Nella concezione antropomorfa dell'universo il mondo celeste ed il terrestre costituiscono una coppia d'individui dotati di diritti diversi ma di ugual peso. Secondo questa legge della corrispondenza, gli dèi debbono sacrificarsi sotto forma di tuono e di prosperità terrestre ed in compenso ricevono l'*essenza* delle vite umane che hanno creato, cioè la

sostanza sonora che accresce e fortifica gli immortali.

Dopo aver creato il mondo, gli dèi dissero al creatore: « Dacci una posizione (cosmica) ben determinata affinché si sappia qual è la nostra missione ed il nostro cibo », e vedendo il primo essere umano lo apprezzarono assai e lo reclamarono per sé.[8] In tal modo l'uomo giunse a essere il cibo degli dèi, l'offerta sonora della terra agli dèi suoni.

Orbene: in questo mondo tripartito il *cielo*, l'*umanità* e la *terra* corrispondono al padre, ai figli ed alla madre. Secondo la concezione antropomorfica dell'universo, queste tre parti sono simboleggiate dalla testa, dal tronco e dalla parte inferiore del corpo d'un gigante cosmico e riappaiono (per analogia e con significato analogo) nella bocca, nei genitali e nel piede dell'uomo. Calpestando con forza la terra-madre l'uomo balla le danze di fecondità agraria ed offrendo il seme crea la vita umana. Prodiga il suo massimo tesoro (che simbolicamente corrisponde al cielo) allorché largisce con la *bocca l'alito*. Questo sacrificio provoca una purificazione, una vera *katharsis* dell'uomo allorché si produce in guisa sonora. Il *dualismo cosmico* si manifesta particolarmente col grido creatore, che si designa, a seconda delle tradizioni, come una risata o una manifestazione di dolore. Il parto del mondo ed il suo mantenimento si concepiscono tutt'insieme come un'azione violenta ed una lieta redenzione della parola creatrice, e non è per un caso che la sillaba OM sia vista come una freccia il cui fischio simboleggia il ritmo doloroso e fecondo del sacrificio.

Primitivamente pregare era lottare e creare, soffrire, vincere (cantando) il dualismo cosmico; abbiamo già ricordato che per gli antichi egizi il caprone con le corna abbassate e pronte a cozzare simboleggiava l'orazione.[9]

[8] *Aitareya Upanishad*, in DEUSSEN, *60 Upan.* cit., p. 17.
[9] G. MASPERO, *Le culte du bélier d'Amon thébain* cit., pp. 399 ss.

Benché i Padri della Chiesa non menzionino mai, parlando del canto, il sacrificio del *pneuma*, non per ciò si può negare la presenza di residui della credenza nella virtù purificatrice e nel sacrificio dell'alito mediante il canto religioso.

L'idea della catarsi musicale sopravvive energicamente nella scuola pitagorica, la cui musica dei numeri-idee i Padri della Chiesa adottarono. I numeri-idee costituivano una parte fondamentale del simbolismo antico e una volta eliminata l'idea della funzione creativa del numero, c'era ben poco in questa teoria che fosse incompatibile con la dottrina cristiana. Per ciò che riguarda la catarsi musicale, crediamo che essa si poté travasare facilmente nella teologia cristiana, come avvenne per molti altri elementi pitagorici e aristotelici. Benché non ci restino documenti che lo dimostrino in maniera esplicita, possiamo allegare certe tradizioni musicali cristiane nelle quali sembrano trasparire le idee esposte dianzi.

È certo che la freccia sonora, ovvero il grido del sacrificio chiamato *saeta (sagitta)* in Andalusia è radicata in una tradizione precristiana; ma intanto quel grido di dolore e di redenzione si fece assai cristiano. Quel canto nacque dall'*anima naturaliter christiana*, e se tali formule non si incorporarono nel canto gregoriano, ciò è dovuto al loro carattere spiccatamente individualista ed alla loro mancanza di *moderatio*. La *saeta* è fra le manifestazioni più grandiose della cultura musicale religiosa.

Qualcosa di simile accade con la forma musicale matrice dell'*Alleluja* gregoriano, la quale è connessa con i melismatici canti di sfida delle antiche culture pastorali nonché con gl'inni del *Sâmaveda* composti di sillabe mistiche. Questo antico canto sta in rapporto con la dottrina delle vocali e delle sillabe creatrici che nella salmodia vedica (di cui costituiscono tutta la lettera o nel cui testo vengono intercalate) permettono di « raggiun-

gere l'eternità »,[10] purché proferite con l'*intonazione giusta.* Non conosciamo affatto il significato delle sillabe intercalate nel canto cristiano, però ci consta che fino a oggi le Chiese siriache e copte continuano a intercalare sillabe sonore nel canto dei testi liturgici.[11]

Dice sant'Agostino: « *Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitia sine verbis; vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest, experimentis affectum, non sensum comprehendentis* ».[12] L'*Alleluja* è considerato per lo più come un canto di allegria. Ma non è forse, nel contempo, di allegria e di dolore? Il termine *jubilare* che anticamente, come abbiamo già ricordato, designava il grido vittorioso e mortifero degli uccelli rapaci (*jubilat miluus*), si usò poi nel linguaggio ecclesiastico per l'*Alleluja.* È forse a causa del modo di cantarlo o per designare l'inesprimibile del dualismo onde l'allegria nasce dal dolore? Aggiungiamo che il termine *jubilare* è imparentato originariamente con *jugulare* (strangolare) e che il verbo *jubilo* ha influito probabilmente sulle forme *jubilaeus* e *jubilium* e con l'ebraico *iobel* che sembra aver rapporto con *yodel.*[13]

Secondo Atanasio,[14] la salmodia ben cantata infonde una forza moralizzatrice straordinaria e questa forza non si comunica soltanto ai cantori ma anche agli ascoltatori che col debito consenso interiore si abbandonano al ritmo delle orazioni cantate. Dice Ilario di Poitiers[15] che le orazioni chiamate semplicemente « salmi » fomentano le buone opere, mentre i salmi detti « cantici » respirano qualcosa del sapore celeste. Però nella « salmodia », e cioè nel salmo cantato, si compenetrano il sapere e l'operare, e pertanto la salmodia costituisce

[10] *Nrisinhapûrvatâpanîya Upan.*, I, 7.
[11] D. Jeannin, *Le chant liturgique syrien* cit., p. 113.
[12] *In psalm.*, 99. 4.
[13] Ernout-Meillet, *Dictionnaire éthymologique latin.*
[14] *Epist. ad Marcell.*, 28.
[15] *Prol. in libro psalm.*, cc. 19-20.

un'espressione di fede attiva. Anche san Gregorio e san Basilio considerano la salmodia un'unione della fede contemplativa e dell'attiva e benché sant'Agostino si fosse mostrato poco incline ad accettare questa concezione, il termine *psallere* finì col diventare sinonimo di *vivere cristianamente* o di eseguire gli ordini divini mediante buone opere. Orbene: che cosa significa vivere cristianamente se non offrire tutta la propria vita a Dio e seguire nell'infima misura delle possibilità umane il grande esempio di Nostro Signore?

Con ciò torniamo all'idea dell'olocausto che nella remota antichità si simboleggiava mediante il canto e altresì con gli strumenti musicali, poiché questi venivano fabbricati con ossi (flauti), intestini (corde), pelli (tamburi), corni (trombe, cetre) o con altre parti di animali destinati al sacrificio. Questi materiali rimangono muti finché appartengono all'organismo vivo, risuonano allorché si tolgono all'animale sacrificato. Questa idea antichissima perdura fino a oggi nel pensiero popolare,[16] e traluce anche nelle opere dei Padri della Chiesa.

La pelle secca del tamburo detto « arco », la cui bacchetta è considerata una freccia, è un simbolo antichissimo del sacrificio compiuto, e così si motiva la scorticatura rituale di uomini e animali nelle remote culture pagane.[17] Secondo sant'Agostino, il quale trasferì codesto simbolo nel pensiero cristiano,[18] battere il tamburo simboleggia la mortificazione della carne. Le frequenti esortazioni bibliche a recare offerte ed a lodare Dio col suono dei tamburi preoccuparono sempre gli esegeti e lo stesso sant'Agostino[19] non esitò a paragonare il corpo di Cristo ad un tamburo di sacrificio: esso si tende sul le-

[16] « Este pandeiro que toco é de pellexo d'ovella; indaonte comeu herba, e hoxe toca que rabea » (J.P. Ballesteros, *Cancionero popular gallego*, Madrid-Siviglia 1884, p. 45).
[17] Cfr. M. Schneider, *El origen...* cit., pp. 106 ss.
[18] *De titul. psalm.*, 150, 7.
[19] *Serm.*, 363, 4.

gno per farsi tamburo e affinché in tal modo dalla croce si apprenda la dolce cantilena della grazia *(in ligno... caro extenditur, ut tympanum fiat et ex cruce discant suavem sonum gratiae confiteri)*.

Molte sono le allegorie che si basano sui numeri-idee detti pitagorici e che in realtà sono molto più antichi. La più frequente equazione mistica:

salterio a 10 corde = mondo celeste
cetra a 7 corde = mondo terrestre

poggia sul fatto che 10 è il numero della perfezione e 7 quello dell'olocausto. Secondo Clemente d'Alessandria, la cetra a sette corde simboleggia anche il salmista, cioè colui che porta, per eccellenza, l'offerta sonora.

Perdurano altresì le teorie antiche sulle virtù peculiari di ciascun modo musicale, benché questo *ethos* si fondi su una dottrina puramente astrologica.[20] Vero è che vengono riferite come reminiscenze dell'antichità classica e di rado vengono applicate direttamente ai modi propriamente gregoriani, ma, a parte ciò, tarderanno parecchio a scomparire del tutto nelle teorie modali.

Abbiamo dimostrato in un altro studio[21] che le antiche equazioni mistiche fra suoni e animali-simboli continuavano a svolgere una funzione fondamentale nel *Praefatio*, unico momento della messa in cui la liturgia romana menzioni i tetramorfi di Ezechiele: leone, bue, uomo (ovvero pavone), aquila. In questa salmodia i quattro suoni fa, mi, re, do, sono meri simboli musicali dei quattro esseri ora citati.

D'altra parte non mancano autori che negano alla musica ogni efficacia diretta: « *Vult laudari a nobis (Deus) non quod laus nostra quidquam conferat illi, sed*

[20] J.P. Ballesteros cit., p. 113.
[21] M. SCHNEIDER, *El origen...* cit., pp. 106 ss.

ut habeat causam benefaciendi nobis ».[22] L'importantissima esattezza d'intonazione viene anch'essa relegata ad un piano inferiore, poiché molti autori ritengono più importante il pensiero e la purezza del cuore che non la voce giusta.[23]

All'opposto della teoria antica della priorità e unità della parola e del suono, la dottrina musicale cristiana giunge a separare chiaramente la mozione della *parola* da quella del *suono* e dissertando della musica non dà importanza alla « virtù creatrice » del suono, limitandosi a parlare della *moralitas artis musicae*, ossia della funzione pratica o estetica che può avere il canto nell'accrescere la devozione. Ciò spiega come mai l'austero stile dell'*ars psallendi*, privo di ogni specie d'intenzione estetica, fosse pressoché l'unico settore del canto gregoriano nella cui teoria perdurassero dei resti delle idee che l'*anima naturaliter christiana* aveva sviluppato fin dall'antichità sul valore della parola salmodiata. Orbene, essendo la salmodia la forma più arcaica del canto gregoriano, sembra legittimo dedurne che la sua ideologia corrisponda a ciò che questo canto significava primitivamente: il sacrificio dell'individualismo compiuto col cantore nel coro (cioè il sacrificio dell'alito vitale), al fine di schiudere il cammino allo Spirito Santo, di compiere opere buone e vivere cristianamente.

Diremo per concludere che a tutta prima le concezioni antiche parvero durare, in parte nella pratica, ma ancor più nel subconscio, ma che la dottrina ufficiale ne fece poco conto. Mentre i trattatisti medievali della musica continuavano a insegnare le diverse virtù *(ethos)* dei modi musicali, già erano screditate le basi musicali e astrologiche di tali teorie.

Alla credenza nell'*ethos* dei modi e nella catarsi dell'uomo mediante il canto (sacrificio della voce), la dot-

[22] BRUNO CARTHUS, *Expos. in psalm.*, 41.
[23] S. GEROLAMO, *Comment. in epist. ad Ephes.*, III, 5, 19.

trina cristiana sostituì l'idea della *compunctio cordis* motivata dalla *moralitas artis musicae*. Inoltre si attenne strettamente al termine biblico *Parola*, ricusando l'idea del ritmo sonoro puro o della sillaba mistica e così spogliò questa di tutte le grandi virtù che il mondo precristiano le aveva attribuito, subordinando la *vox cantata* alla *vox secreta*.

Confutata la dottrina dualista, l'idea dell'olocausto trovò una nuova base, rispetto alla quale la voce cantata cessò di essere un elemento primordiale. Da ora in poi *cantare* è *lodare Dio*, ma cessa di essere un atto propriamente creatore.

Nella misura in cui sussistettero, i simboli musicali (i quali prima erano considerati delle realtà) subirono una revisione, dalla quale doveva nascere una gerarchia di valori ordinati secondo il loro grado di partecipazione al reale: identità, simbolo, allegoria, metafora sono altrettanti termini per indicare questa scala discendente di partecipazione alla realtà. Sarà arduo determinare la posizione che in questa gerarchia di valori dovranno occupare i diversi documenti relativi alla musica. Ciò detto, dobbiamo porre termine alle nostre indagini, per metterle nelle mani più esperte dei teologi.

4.

MUSICA E METAFISICA: L'ARMONIA DELLE SFERE

Da quando Carl Allan Moberg[1] ha pubblicato il suo lavoro riccamente documentato e pertinente in cui enumera i tentativi, sempre rinnovati, fatti dall'antichità fino al secolo XVII, di identificare i suoni dell'armonia delle sfere con certe note, si è diventati assai silenziosi intorno alla questione. J. Handschin si è peraltro preoccupato[2] di scartare l'intera concezione, screditando i pianeti sonanti come un'ubbia dei neopitagorici, negando importanza al noto passo della *Repubblica* (617b) di Platone, che egli ricaccia nell'ambito della poesia, senza darsi pensiero del fatto che esso è collegato all'idea centrale del « fuso della necessità » nella *Repubblica*, la quale è un'opera severa, e senza rendersi conto che questa specie di poesia, così come l'episodio della caverna e dell'uomo sferico, nel mondo antico, è il rivestimento mitologico di un fondo seriamente filosofico. E così egli rifiuta il suono dei pianeti benché Platone scriva ben chiaramente: « Su questo cerchio (o sfera che muove attorno al fuso della necessità) sedeva una sirena, girando con esso e facendo udire la sua particolare nota, di modo che le otto voci formavano insieme una

[1] C.A. Moberg, *Sfärenas Harmoni*, « Svensk Tidskrift f. Musikforskening », 1937, p. 113.

[2] J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zurigo 1948, pp. 122 ss.

somma armonia ». È detto inoltre che tre altre figure femminili, ciascuna sopra un trono, a distanze uguali sedevano su una distinta cerchia. Erano le figlie della Necessità, Lachesi, Cloto e Atropo, le quali insieme alle sirene cantavano il passato, il presente, l'avvenire. Cloto (il presente) muoveva a tempo il cerchio esterno con la destra, Atropo (il futuro) afferrava con la sinistra il cerchio interno e Lachesi (il passato) ora questo ora quello con ambe le mani.

J. Handschin commenta così: « L'armonia delle sfere è chiaramente un pensiero di contenuto simbolico schiettamente teologico. Ma fu precisato e concretato in due sensi: 1) I pitagorici sembrano aver veramente creduto che il cosmo fosse ordinato secondo i semplici rapporti numerici del mondo acustico, sicché le sfere planetarie nelle loro distanze reciproche corrispondevano agli intervalli musicali. 2) Per lo meno nella versione popolare, la loro dottrina riteneva che delle vere e proprie note in rapporti precisi l'una con l'altra si sprigionassero dal moto dei corpi celesti, in funzione della velocità e dell'ampiezza di giro (i valori numerici delle vibrazioni corrispondendo alla lunghezza delle corde!). Tuttavia già Platone non si poneva sul piano di una tale concretezza, poiché le sirene, a ciascuna delle quali egli attribuisce una sfera celeste e il canto di una nota particolare, sono evidentemente un'immagine poetica. Non affermò sul serio che quelle sfere (o i pianeti in esse infissi) risuonassero ».

In seguito Handschin tenta di spiegare la dichiarazione del pitagorico Archita, secondo il quale il moto rapido produce una nota alta e quello lento una bassa, nel senso che Archita non avrebbe inteso parlare della frequenza bensì della rapidità di propagazione della nota. In conclusione, l'armonia delle sfere è accoppiata al passo dell'ottavo capitolo nell'Epistola ai Romani di san Paolo!

Eppure, se J. Handschin credeva di ridurre queste concezioni a una « scientificizzazione » di un modo di pensare puramente poetico, in realtà si limitava a confermare soltanto il suo radicale rifiuto del pensiero analogico. Così egli si escludeva dalla comprensione del pensiero arcaico e delle dottrine degli Egizi e degli Indiani intorno alla creazione, tanto strettamente collegate al primo, e che, in base al pensiero analogico, facevano nascere il mondo da puri suoni e consideravano espressamente l'aurora come la luce cantante del sole.[3] Non è il caso di scartare questo pensiero mediante la minimizzazione dei fatti.

Tuttavia già in Plutarco c'è una tale abbondanza di serie di note, corrispettive alla serie dei pianeti, tutte in contraddizione l'una con l'altra, che non si poteva immaginare di poter risolvere il problema. Innanzi tutto manca un punto di partenza concreto e storicamente accertato. La tradizione ci è nota soltanto dal suo stadio terminale e siamo perciò costretti a partire da un'ipotesi. Il tentativo compiuto da E.M. von Hornbostel,[4] di sciogliere il dilemma a partire dalla tradizione arcaica cinese, è precario, dal momento che la sua coordinazione delle note (secondo serie di quinte) e dei pianeti è fondata su un'ipotesi che non ha riscontro possibile, quanto ai punti intermedi I e II, nelle fonti babilonesi ed è poco persuasiva rispetto al risultato tardo (la teoria etica-musicale greca). Dobbiamo partire dunque da premesse diverse.

Tali premesse sono certamente contestabili o per lo meno poggiano su pochi dati, che si possono riconoscere validi soltanto nella misura in cui portino ad un risultato finale accettabile. Partiamo dall'ipotesi che le bestie, il cui valore di simboli musicali fu appurato dall'autore di questo saggio nelle sue ricerche fondamentali[5] in ba-

[3] *Vedi* sopra, pp. 24 e 35.
[4] E.M. von Hornbostel, *Tonart und Ethos*, « Festschrift für Johannes Wolf », Berlino 1929, p. 73.
[5] M. Schneider, *Singende Steine* cit., p. 18.

se al trattato di musica dello scrittore indoiranico Sharngadeva, corrispondano anche a uno zodiaco musicale. A tal fine si possono d'acchito utilizzare soltanto il Toro, il Leone ed i Pesci con le loro note corrispondenti: mi, fa e si. Il pavone (re) dovrebbe rientrare nel quadro, dato che potrebbe corrispondere, in base alla sua situazione mitologica « fra cielo e terra », ad uno degli equinozi (dunque o all'Ariete o alla Bilancia).

Proviamo ad allineare in una serie musicale coerente queste tre o quattro note e ne risulterà un'unica possibilità, cioè la serie cromatica che si ripartisce nei tre gruppi consueti dell'astrologia:

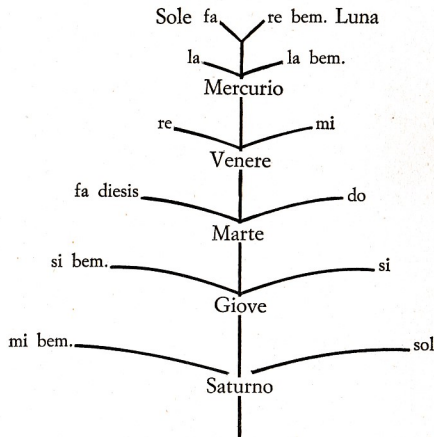
do, re bem., re, mi bem.	=	Ariete, Cancro, Bilancia, Capricorno (segni cardinali);
mi, fa, fa diesis, sol	=	Toro, Leone, Scorpione, Acquario (segni fissi);
la bem., la, si bem., si	=	Gemelli, Vergine, Sagittario, Pesci (segni mobili).

A questa prima ipotesi se ne aggiunge una seconda. Poniamo che ogni pianeta suoni come il segno zodiacale nel quale ha la sua casa astrologica principale; ne risulta:

Sole = Leone = fa,
Luna = Cancro = re bem.,
Saturno = Capricorno = mi bem.; e Acquario = sol,
Giove = Sagittario = si bem.; e Pesci = si,
Marte = Ariete = do; e Scorpione = fa diesis,
Venere = Toro = mi; e Bilancia = re o Vergine = la,
Mercurio = Gemelli = la bem.; e Bilancia = re o Vergine = la.

E adesso, in base a queste due ipotesi, proviamo a

ricostruire il cosiddetto albero planetario, e otterremo la seguente, singolare serie di note:

estate: re bem., fa, la.
autunno: re, fa diesis, si bem.
inverno: mi bem., sol, si.
primavera: do, mi, la bem.

Come può essere sorta questa serie incongrua di note? Anticipiamo la risposta: da una serie di armoniche o ipertoni che ha inizio dal re bem., cioè nel segno del Cancro (solstizio d'estate) ma che fu oscurata dal suo inserimento tardo nel sistema delle sette note.

L'autore ha spiegato particolareggiatamente la cosmogonia assai complessa delle armoniche 1-10 nella sua opera sul mito di Don Giovanni; basti dire qui che nei miti della creazione vigenti presso le culture mega-

Tempo primordiale					Tempo di mezzo Zona cultuale			
Notte					Aurora - Alba			
	Uovo cosmico				Cielo delle stelle fisse			
Spirito primordiale	Sostanza cosmica lunare	Mercurio, Venere e Marte primordiali	Luna primordiale	Sole primordiale	« Stelle » (Venere e Mercurio)	Stella fissa (Giove) —	Luna sacrificale	Stella fissa (Saturno)
re bem. 1	re bem. 2	la bem. 3	re bem. (4)	fa 5	la bem. (6)	do bem. 7	re bem. (8)	mi bem. 9

Tempo nuovo							
Giorno							
Sole	Saturno	Giove	Marte	Luna (Terra)	Stella vespertina / Mercurio	Stella mattutina (Mercurio)	Sole
	—	+—					
fa	sol	la/ si bem.	do	re bem.	re	mi	fa
(10)	(11)	13	15	(16)	17	19	(20)

litiche[6] e specie in quello indiano arcaico, il soffio dello Spirito primordiale corrisponde alla nota « re bemolle », e genera l'uovo d'oro duale. Così produsse qualcosa più grande di se stesso: « la creazione è una supercreazione di Brâhma, perché egli generò gli dèi come più grandi (di sé medesimo) e perché, lui mortale, generò gli Immortali; perciò si chiama supercreazione ».[7]

Anche il dio Thot egizio si spaventa dinanzi a ciascuno dei nuovi esseri che chiama in vita nel corso del tempo della creazione, perché gli appaiono più grandi e maggiori di lui.

Con la voce duale di Brâhma (terza armonica) in cui ogni forza è racchiusa, il Creatore chiama però il cosmo dalla tenebra della notte della creazione alla sua prima esistenza di sogno. L'uovo cosmico o la caverna (la cassa di risonanza primigenia) diventa la luna primordiale (quarta armonica), cioè la prima forza del cosmo, dalla cui divisione nascono cielo e terra. In mezzo a questo primo giorno, fra il cielo virile e la terra femminile, si alza il sole primordiale debole di luce, risonante (quinta armonica). Così ha termine il cosiddetto « ordine preterrestre ».

Nell'ordine odierno, che ha inizio dopo il trapasso dalla sesta alla decima armonica (mondo intermedio o sfera del culto), si rigenerano gli astri antichi e risorgono inoltre nuovi pianeti, la cui distanza dal sole attuale (ventesima armonica) si accorcia progressivamente da Saturno a Mercurio. Per portare a buon fine questo parallelo fra ipertoni e distanze fra gli astri, abbiamo dovuto però spostare Mercurio al suo posto astronomicamente giusto fra Sole (20) e Venere (17), mentre la tradizione antica lo situava per lo più fra Marte e Venere.

Se si paragonano le note dei pianeti che abbiamo

[6] Sul rapporto dei miti della creazione entro le culture megalitiche, cfr. H. BAUMANN, *Das doppelte Geschlecht* cit.

[7] *Brihadâranyaka Upan.*, I, 4, 6.

trovato in base alle nostre ipotetiche note zodiacali, si dimostra che corrispondono a una serie di ipertoni in cui le ripetizioni di note (i numeri pari) a volte cadono, quando non si tratta di rinascite astrali delle stelle primordiali.

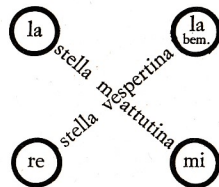
In quale rapporto sta questa serie con l'albero planetario? Mancano le note la (la seconda sede di Venere o Mercurio), fa diesis (la sede notturna di Marte) e si (la seconda sede di Giove). Saturno appare due volte (come mi bemolle e sol) ma sembra che la seconda sede, più tarda, di Saturno (mi bemolle) appartenesse originariamente all'intero complesso del cielo delle stelle fisse (zona cultuale). Verosimilmente la serie degli ipertoni da 1 a 20 costituisce la forma elementare della musica delle sfere, in cui ogni pianeta ha una sola sede specifica. La seconda sede (evidentemente già prendendo in considerazione una scala diatonica con la caratteristica nota di trapasso si-si bemolle) appare soltanto in un sistema più complesso tra il 21° ed il 28° ipertono.

Inverno	9 *mi bem.*	11 *sol*	13 *si bem./si*	
Primavera	15 *do*	19 *mi*	24 *la bem.*	(32) *(re bem.)*
Estate	16 *re bem.*	20 *fa*	25 *la*	(34) *(re)*
Autunno	17 *re*	21 *fa diesis*	28 *si/si bem.*	(36) *(mi bem.)*

L'obiezione che in un tempo così remoto non si conoscesse la serie degli ipertoni è così infondata che i primitivi Boscimani del Sudafrica conoscono questo fenomeno in base all'arco assai esattamente e lo sanno sfruttare musicalmente in pieno. Ma anche gli antichi dovettero conoscere questi ipertoni ed è possibile che le 28 note della tabella qui riportata corrispondano al sistema di 28 note, di cui Nicomaco dice (nel frammento 5) che con essa ci si era allontanati dall'armonia dell'universo per seguire la fisica di Pitagora e di Platone.

Ma il rapporto Venere-Mercurio rappresenta una ve-

ra difficoltà, Mercurio essendo stato scoperto soltanto tardi e perciò aggiunto successivamente al sistema. Nel mondo antico Venere è l'incarnazione del dualismo e di regola ha perciò due aspetti: come stella vespertina e stella mattutina. La stella mattutina è vigile, casta, guerriera; la stella vespertina è il simulacro astrale della vita erotica. Ma più tardi questo dualismo sarà rappresentato planetariamente in due modi diversi, intellettualmente dal mutevole Mercurio e psichicamente-fisicamente attraverso Venere e la coppia Venere-Marte.

Astrologicamente si attribuiscono alla stella vespertina le note la bemolle e re, alla stella mattutina la e mi. Le loro sedi maggiori dovettero essere originariamente re e mi, poiché mi, la stella mattutina, può valere come nota di trapasso al sole (fa) e la stella vespertina (re) come nota di trapasso verso la luna (re bemolle). Venere assunse la nota la soltanto con l'introduzione della seconda sede. Il suo carattere dualistico può essere espresso nell'albero planetario attraverso la formula:

Nella misura in cui però Mercurio, protettore dei Gemelli, acquista nella mitologia il ruolo del principio spirituale, dell'araldo e ambasciatore degli dèi, egli pare a poco a poco reprimere la Venere del tempo primordiale o del periodo intermedio (la bemolle) e con ciò avocare a sé medesimo anche due dei suoi segni (la bemolle e re). La dimora astrologica in la (invece che in re) è un dato posteriore. Comunque questo poté avve-

nire nell'antichità poiché gli antichi, come tosto vedremo, avevano attribuito la nota la alla Luna, così vicina astrologicamente a Venere.

Ed ora esaminiamo il passo della *Repubblica*. Un uomo di nome Er,[8] il quale era risorto da morte insieme ad un compagno d'arme, narra come la sua anima errasse nell'aldilà. Dopo aver trascorso sette giorni sul campo, all'ottavo avevano dovuto incamminarsi, e dopo quattro giorni di marcia erano giunti ad un luogo dove si vedeva stendersi dall'alto in basso una luce uniforme, come una colonna fra cielo e terra, simile all'arcobaleno, ma più lucente e pura. Dopo aver proseguito la marcia per un altro giorno i due avevano raggiunto quella luminosità ed avevano visto nel mezzo della luce discendente dal cielo saldati i capi dei legami che la stringevano... Ma a questi capi era saldato il fuso della necessità grazie alla quale tutte le sfere celesti erano messe in movimento, e la cui sbarra ed il cui uncino erano di acciaio, mentre invece l'anello era misto d'acciaio e d'altri metalli. L'anello aveva le seguenti proprietà. La forma era comune, ma era come se si fosse adattato un anello più piccolo in uno più grande, svuotato all'interno come in un sistema di scatole cinesi; erano otto anelli in tutto,[9] che mostravano, scaglionati dall'alto, i loro orli come cerchi, ma attorno alla sbarra presentavano una piana superficie anulare mossa però dall'ottavo anello. Il primo, esterno, aveva l'orlo più esteso, il secondo come grandezza di superficie era dato dal sesto, il terzo dal quarto, il quarto dall'ottavo, il quinto dal settimo, il sesto dal quinto, il settimo dal terzo e l'ottavo dal secondo. Il maggiore era multicolore, il settimo era il più lucente, l'ottavo pigliava colore dalla luce del settimo,

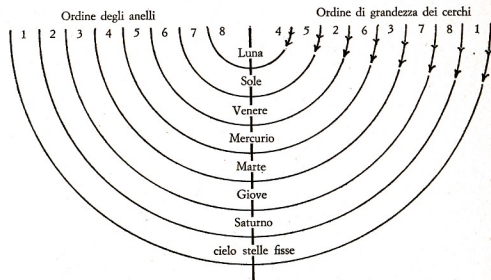
[8] Er, un nome orientale, che compare anche nell'albero genealogico di Gesù in Luc. 3, 28. Platone vuole ribadire il carattere non greco di questa rappresentazione, mettendone l'esposizione in bocca ad un barbaro (Nota dell'edizione di Platone del Nestle, Stoccarda 1941).

[9] Corrispondono alle otto sfere: Luna, Sole, Venere, Mercurio, Marte, Giove, Saturno, Cielo delle stelle fisse.

ed erano di colore assai simile il secondo ed il quinto, i più gialli fra tutti; il terzo era il più bianco, il quarto aveva un colore rossiccio, ma il secondo superava in bianchezza il sesto.

Quando il fuso era fatto ruotare, la sua oscillazione era sempre uguale, ma nell'insieme degli elementi rotanti i sette cerchi interni si muovevano con un'oscillazione opposta. Di essi l'ottavo era il più celere, e con velocità inferiore, ma pari tra loro seguivano il settimo, sesto e quinto; al terzo grado di velocità il quarto, al quarto il terzo, mentre il secondo ruotava con la velocità del quinto.

Il fuso ruotava nel grembo della Necessità e su ognuno dei cerchi sedeva una sirena cantando una nota sola in modo che dall'insieme emanava un'armonia. Ma intorno alla Necessità sedevano a uguale distanza tre altre dèe, ciascuna sopra un trono, figlie sue, le dèe del destino in bianche vesti, le Mòire: Lachesi, Cloto ed Atropo, e s'intonavano all'armonia delle sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, Atropo l'avvenire. E Cloto toccava di quando in quando con la destra il cerchio esterno del fuso e girava con esso, Atropo invece con la sinistra l'interno, Lachesi con entrambe or l'uno or l'altro.

Ed ora riduciamo entro uno schema visivo l'ordine delle sfere:

Se ora trasponiamo la nostra serie ipotetica di stelle soltanto sull'ordine degli anelli e ci asteniamo da una precisazione maggiore circa le note *la* e *sol*, otteniamo la serie seguente:

Anello:	1	2	3	4
Ampiezza del cerchio:	1	8	7	3
Astro:	stelle fisse	Saturno	Giove	Marte
Nota:	*mi bem.*	*la/sol*	*si bem.*	*do*
	5	6	7	8
	6	2	5	4
	Mercurio	Venere	Sole	Luna
	re	*mi*	*fa*	*sol/la*

L'ordine tratto dagli ipertoni:

A	Sole	Saturno	Giove	Marte
			+—	
	fa	*sol*	*la/si bem.*	*do*
	10	11	13	15
	Luna	Mercurio	Venere	
	×			
	re bem.	*re*	*mi*	
	16	17	19	

sembra essere diventato una serie diatonica:

B	Sole	Saturno	Luna	Giove
			×	
	fa	*sol*	*la*	*si bem.*
	Marte	Mercurio	Venere	
	do	*re*	*mi*	

Così la Luna è equiparata a sol e Saturno a la. Questo è dichiarato da Plutarco, Marziano Capella[10] e Boezio[11] e ripetuto in seguito da Giovanni di Liegi.[12] Per codesti autori Giove è si bem., Saturno la e insieme *hypate meson.*

[10] O.J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenaghen 1929, p. 188.
[11] Boethius, *De inst. mus.*, I, 27.
[12] Jacobus Leodensis, *Speculum*, XIII.

Questo sviluppo può essere stato provocato soltanto dall'inserimento della serie antica delle note in un sistema diatonico. Nel processo il re bemolle della Luna dovette essere scartato e Giove, che stava fra la e si, fissato ad un'altezza diatonica. Così fu attribuito a Giove il si, come anche il suo suono alterato, si bemolle, mentre la Luna occupò il la così resosi libero. Ma poiché tale posizione della Luna fra Saturno e Giove non è astronomicamente e astrologicamente ammissibile, furono alla fine attribuiti sol alla Luna e la a Saturno.

E così arriviamo ad una scala le cui note terminali sono Sole e Luna.

C	Luna	Saturno	Giove	Marte
	sol	*la*	*si bem.*	*do*
	Mercurio	Venere	Sole	
	re	*mi*	*fa*	

Ma questo sistema, in vista della sua struttura tetracordale, aveva il difetto di non avere nessun astro importante come *mese*. A questo rimediò la scala di Nicomaco,[13] la quale modificò le corrispondenze delle note in modo da porre il Sole nel mezzo. Così il Sole divenne re e Mercurio fa.

D	Saturno	Giove	Marte	Sole
	la	*si bem.*	*do*	*re*
	(la	*fa*	*sol*	*la*
	Venere	Mercurio	Luna	
	mi/mi bem.	*fa*	*sol*	
	si/si bem.	*do*	*re)*	

E così si fece il passo carico di conseguenze, da cui è nata tutta la confusione nelle attribuzioni delle note.

Inoltre l'antica nota fondamentale (il suono lunare re bemolle del tempo primordiale o il suono solare fa dell'epoca storica) dovette perdere il suo significato ori-

[13] *Armonia*, c. 3.

ginario in un sistema tonale che aveva la nota fondamentale nel centro.

Ora parecchi autori neoplatonici tardi citano una serie di vocaboli che si usava unire a codesti astri nei canti rituali. Il Ruelle,[14] in riferimento al canto sillabato dei sacerdoti egizi e alla formula: « Ti invoco, Signore, con quest'inno, lodo la tua Gloria Α Ε Ι Ο Υ Ω Ω Ω », ha tentato di congiungere queste vocali alla scala D.

Astri:	Saturno	Giove	Marte	Sole
I Plutarco:	Ω (u)	Υ	Ο	Ε
II Porfirio:	Υ	Ω (u)	Ο	Ι
III Lidio:	Ι	Ω (u)	Ο	Η
IV Ach. Tace:	Ω (u)	Υ	Ο	Ι
(Note:)	*(mi*	*fa*	*sol*	*la*
(secondo Ruelle:)	*la*	*si bem.*	*do*	*re*
	Venere	Mercurio	Luna	
	Ι	Η	Α	
	Α			
	Ε	Α	Υ	
	Η	Ε	Α	
	si bem.	*do*	*re)*	
	mi bem.	*fa*	*sol*	

Ma tutte queste serie si contraddicono, tranne per l'attribuzione di O a Marte; dunque la serie delle vocali presuppone un ordine diverso, ma questo sembra derivare dalla serie contraria, quella degli anelli, che Platone ci ha trasmesso. Gli anelli (figura pag. 215) forniscono la serie dei pianeti secondo la concezione dominante in una scala diatonica. La seconda serie, a destra, potrebbe però indicare una serie di vocali se si interpreta il passo πλατύτατον τὸν τοῦ χείλους κύκλον non già, come di solito, come « il cerchio più ampio del limite » bensì come « il più ampio cerchio delle labbra ». E questa interpretazione si confà anche ad una traduzione migliore, essendo il significato primario di χεῖλος « labbro » e non « limite ».[15] E trattandosi qui delle sirene che can-

[14] Ch. E. Ruelle, *Le chant des sept voyelles grècques*, « Revue des études grecques », 1889, II, p. 38.

[15] Ringrazio il professor A. Dihle per la conferma di questa possibilità di traduzione e gli sono anche obbligato per l'indicazione dei commenti a Platone.

tano sull'albero dei pianeti, πλατύτατον τὸν τοῦ χείλους κύκλον, non può che indicare la grandezza delle labbra delle sirene. Se si riscontra questa seconda serie che è fondata sullo stringersi progressivo delle labbra, si ottiene la serie di terze della vecchia scala B, la quale chiaramente coincide con la serie delle vocali dell'alfabeto greco. Aprendo progressivamente le labbra si ottiene la serie U Ü O I E Ä A. Ma poiché l'alfabeto greco fa procedere la ε alla η, dobbiamo, nell'ambito greco, porre la E fra l'A e la H.

E	Astri	Saturno	Giove	Mercurio	Sole
	Anelli	2	3	5	7
	Serie diatonica	*la*	*si bem.*	*re*	*fa*
	Ampiezza delle labbra	8	7	6	5
	Serie di terze	*sol*	*si bem.*	*re*	*fa*
	Vocali	Ω (u)	Υ	Ο	Ι
		Luna	Marte	Venere	
		8	4	6	
		sol	*do*	*mi*	
		4	3	2	
		la	*do*	*mi*	
		Η	Ε	Α	

Ma l'alfabeto non è l'unica serie, come sembra credere il Ruelle, con cui si possa invocare una divinità. Le vocali gnostiche sono ordinate ora in quadrati magici con inizi variabili, ora in forme triangolari, che indicano sempre una lunghezza crescente delle vocali.

Α Ε Η Ι Ο Υ Ω
Ε Η Ι Ο Υ Ω Α
Η Ι Ο Υ Ω Α Ε
Ι Ο Υ Ω Α Ε Η
Ο Υ Ω Α Ε Η Ι
Υ Ω Α Ε Η Ι Ο
Ω Α Ε Η Ι Ο Υ

Α
Ε Ε
Η Η Η
Ι Ι Ι Ι
Ο Ο Ο Ο Ο
Υ Υ Υ Υ Υ Υ
Ω Ω Ω Ω Ω Ω Ω

In realtà, secondo Nicomaco,[16] queste vocali sono soltanto indicazioni dei suoni delle sfere che i sacerdoti

[16] Frammento V; cfr. Ruelle, p. 37.

imitavano in forma di urli inarticolati, privi di consonanza. La vocale era chiaramente soltanto l'indicazione dinamica sonora del pianeta dominante nel canto d'una melodia, cioè il timbro con cui si cantava la serie delle vocali, poiché la tavola gnostica di Mileto dimostra chiaramente che per ogni pianeta si potevano cantare tutte quante le vocali:[17]

Saturno: ΑΕΗΙ ΟΥΩ   Giove: ΕΗΙΟ ΥΩΑ   Marte: ΗΙΟΥ ΩΑΕ   Sole: ΙΟΥΩ ΑΕΗ

Era anche possibile cantare sullo stesso tono tutte le lettere o sillabe, pur mutando ogni volta il timbro.

Un canto di bambini spagnolo,[18] che rappresenta forse il resto di una tradizione arcaica, si canta in tal modo e l'essenza del gioco sta nel fatto che il seguito di queste vocali, le quali nel testo cantato vanno di conserva, dà un senso segreto *(Más sabe el lindo oso que tu)*.

A! Ma-ri - qui-ta la "chai - la",
Más sa -
E! que no sa - be le- er.
be el
I! que te vi, tris-te de ti!
lin -
O! que el no-vio la de- jó,
do o - so (que)
U! que va - ya el Gu-ru- gú!
Tu!

Il tentativo di ricostruire anche nella serie delle armoniche l'alfabeto (il progressivo chiudersi delle labbra) che porta entro un ordine lessicale le varie voci (la giusta intonazione, la *voix juste* degli antichi Egizi), fornisce le possibilità seguenti:

[17] LE BAS, *Voyage archéologique en Asie mineure*, Parigi 1847; JEAN MARQUÈS RIVIÈRE, *Amulettes, Talismans et Pantacles*, Parigi 1938, pp. 117-120.
[18] Ho trovato varianti numerose della canzone nella provincia di Siviglia. Bonifacio Gil la conosce anche lui, ma senza la riga dell'*i* (*Folklore infantil de Extremadura*, XVI, 1924, p. 280).

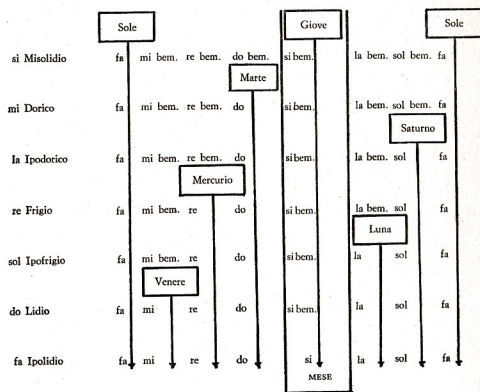
	Spirito primordiale	1	re bem.	1)	2)	3)	
Esseri primordiali duali	Uovo	2	re bem.	Luna		A	Tempo primordiale
	Venere Marte Mercurio	3	la bem.	AH/E	3 2	H E	
	Luna primordiale	4	re bem.	E/H	4		
	Sole	5	fa	I	5	I	
Cielo delle stelle fisse	(Mercurio) Venere	6	la bem.	O	6	O	Tempo di mezzo
	Giove	7	do bem.	Y	7	Y	
	Saturno	9	mi bem.	U	8	U	
	Sole	10	fa	I			Tempo recente
	Saturno	11—	(sol) la	U		U	
	Giove	13	(si bem.) si/si bem.	Y		Y	
	Marte	15	do	O		O	
	Luna	16	(re bem.) sol	H			
	Mercurio	17	re	E		H	
	Venere	19	mi	A		E	
	Sole	20	fa	I			
	Luna	32	re bem.			A	

(Le note fra parentesi appartengono alla serie delle armoniche, quelle vicine alla scala platonica.)

La serie 1) è la fondamentale, però non l'unica utilizzabile: comincia da A e attraversa l'intero alfabeto. Poi interviene il Sole e subito l'alfabeto va a ritroso, tuttavia senza far tornare il Sole fra O ed H. Il Sole ricompare come punto divisorio, quando l'alfabeto ricomincia dall'inizio. Dal tempo primordiale alla fine del tempo intermedio la bocca si apre a poco a poco e le vocali diventano più sorde. Quindi giunge l'I, il « grido del Sole », come si chiama nell'antica mitologia egizia, e le cose si sforzano nel corso del tempo recente di riemergere dall'oscurità (U) alla luce (A). Ma allora ritorna il giro precedente con quel rinnovato grido del Sole (armonica 20ª = 10). Che questo salto indietro 20 = 10 fosse un'idea non greca ma un'idea adottata da Socrate, dimostra il *Politico* (271-272) di Platone, in cui lo « Straniero » analizza questa teoria. La terza serie corrisponde alla quarta serie di vocaboli. Il confronto dei due ordini platonici con la serie 1) delle armoniche dimostra che la scala C sta alla base dell'ordine degli anelli e la scala B alla base della serie di terze (che in realtà è solo un seguito di vocali). La scala diatonica (fuso) coincide con la scala greca del tempo recente D: la si do re mi fa sol, la serie delle vocali con il tempo primordiale ed il tempo di mezzo, in cui i timbri di Mercurio e Marte (come contrastanti con Venere) non sono contrassegnati da E ed O (come nel tempo recente) bensì da O ed E. I numeri, che Platone dà all'ordine dell'apertura delle labbra, corrispondono anche alle armoniche, nella misura in cui causano la nascita o la rinascita di astri (*vedi* seconda serie dello schema precedente).

La serie di vocali o di terze di Platone sembra aver avuto una portata musicale anche in epoca più tarda anche perché era decisiva per la qualità etica delle tonalità, perché soltanto a condizione che Saturno corrisponda a sol e la Luna a la (scala B) la valutazione etica del-

le tonalità ha una base univoca, per cui l'*ethos* delle tonalità, prima di esprimersi in altezze assolute, cioè in note d'una scala, era legato a certi timbri di voce. Lo stesso sviluppo ci è noto nell'India antica, dove i gridi originari furono ordinati successivamente in una scala le cui note portarono i nomi abbreviati degli animali di voce corrispondente a quei gridi.[19]

Ed ora trasponiamo le serie di note finora ottenute nelle cosiddette scale di trasposizione greche antiche (*tropoi*) mediante le quali l'altezza assoluta delle note planetarie era fissata, in contrasto con le scale ricavate dalle ottave (*harmoniai*);[20] ne risulta che le note fisse (*hestotes*, note terminali e *mese*) corrispondono al Sole e a Giove, cioè ai due pianeti maschili più importanti, mentre le note intermedie e mobili rappresentano i pianeti che sono usati o meno a seconda dell'*ethos* della tonalità. Dovrebbe essere fuori discussione che nella valutazione etica sono coinvolti punti di vista astrologici:

[19] M. SCHNEIDER, *Singende Steine* cit., p. 16.
[20] O.J. Gombosi cit., pp. 83 ss.

L'*ethos* dei *tropoi*[21] dipende dal fatto che sono tutti incardinati nel Sole ed in Giove ma pigliano questo o quel valore morale nella misura in cui includono altri pianeti e così creano forti opposizioni astrologiche.

Quanti più pianeti cozzano in un modo, tanto più accidentato dovrà essere l'oroscopo della tonalità. Ecco perché il modo dorico povero di pianeti è così univoco per Platone. Esso è l'espressione della forza, della prudenza virile, dell'operosità e del coraggio, poiché accanto alle note fondamentali del primo Sole e del saggio Giove esso comprende soltanto il suono di Marte guerriero. Il modo ipodorico aggiunge il cupo ma tenace e laborioso Saturno. Il modo frigio è entusiasta e di forti sentimenti (specie in senso religioso). È meno prudente del dorico ma sommamente attivo poiché comprende il nobile Mercurio. Nella specie ipotonica è orgiastico, data la presenza della Luna, portatrice dell'eccesso passionale. La soavità e sensibilità del modo lidio si debbono alla partecipazione di Venere, che è considerata molle e in combinazione con il tono marziale conferisce alle melodie di tipo ipotonico un accento erotico. Il misolidio dovrebbe essere « alto, lamentoso e aspro come i canti funebri », il che rinvia al carattere severo dei due pianeti maggiori.

Con questa spiegazione della dottrina etica però entriamo in aperto contrasto con la concezione di E.M. von Hornbostel, il quale riteneva che soltanto l'altezza assoluta delle toniche delle scale nate dall'ottava (dunque le *harmoniai*: nel dorico mi, nel frigio re, ecc.) fosse l'esponente di una tonalità. Ma, come ha ben dimostrato O.J. Gombosi, la prassi portò tutte le *harmoniai* alla stessa nota fondamentale attraverso la trasposizione (come s'è rappresentato nella figura precedente), e perciò una determinazione dell'*ethos* attraverso le altezze delle toniche. Per esempio, non avrebbe senso valutare il mo-

[21] *Ivi*, pp. 186 ss.

do dorico in base alla sua tonica come l'esponente della prudenza virile se poi si usano le note di Venere o di Mercurio come sesta o settima della scala. Già il Gombosi[22] ha riconosciuto nelle sue opere sulle scale greche che l'*ethos* delle note si può concretare soltanto nelle scale di trasposizione e non in quelle ricavate dall'ottavo.

A questo proposito egli scrisse che le tracce di questa connessione con l'etica delle singole note si mostrano ancora nel passo aristossenico di Plutarco sull'inutilizzabilità di certe note κατὰ τὸ μέλος nel *tropos spondeicos* del sistema dorico: « Se si fossero adoperate queste note, ci si sarebbe dovuti vergognare del loro *ethos* ».

Il modo deriva il suo *ethos* dal numero e dal carattere delle note planetarie che comprende. Ma poiché la serie greca dei pianeti si limitava alle note fa sol la si bem./si do re mi, tutte le altre note dovettero sembrare prive di una carica etica, cioè note di pianeti estinti o in esilio. La radice ultima e più profonda dell'*ethos* però non sta nell'altezza assoluta delle note bensì nel timbro di voce e nel modo di esecuzione che si usava designare con le vocali sacre.

Questi caratteri delle tonalità ci diventeranno più chiari se osserveremo il rapporto astrologico reciproco degli astri. Nel modo dorico il Sole è in un rapporto di quarta e di quinta con Marte e Giove, e il contrasto Marte-Giove è espresso dalla seconda. L'ipodorico pone l'intervallo di seconda fra il cupo Saturno ed il Sole. Mercurio, che sta bene più o meno con tutti i pianeti salvo che con Marte, è ad un intervallo di seconda con questo pianeta guerriero nel modo frigio. Il massimo contrasto vige fra la sentimentale Luna ed il saggio Giove dato l'intervallo di semitono. Ancor più aspro è il contrasto tra Sole e Venere (settima) e fra Giove e Venere (quarta aumentata). Il più infelice dei modi è l'ipo-

[22] *Ivi*.

lidio, in cui perfino Sole e Giove stanno nel rapporto teso di fa-si.

La coincidenza delle note astrali greche con la serie delle armoniche planetarie ricostruita su base indiana non consente di negare più il rapporto con l'Oriente. È significativo che Platone fa partire il pellegrinaggio delle anime dei defunti verso l'asse del mondo dall'Asia minore (Panfilia) e dà al protagonista il nome di Er.[23] Ma da tutto il complesso dei dati risulta che la dottrina dell'*ethos* dev'essere più antica del sistema tonale tramandatoci. Essa si è in certo modo concretata nella scala B, cioè nella scala che porta alla serie di terze – cioè alla serie di vocali E – e rappresenta verosimilmente una scala occulta e rituale. La vera serie musicale del tempo di Platone fu probabilmente la scala C.

Ed ora osserviamo le scale dei canti di stile antico nel bacino mediterraneo e vedremo che il sistema di scale di trasposizione in cui si produce un continuo mutamento del genere tonale su una tonica costante è comune.

A. Favara, Corpus di musiche popolari siciliane II, 362.

Su questo sistema di scale di trasposizione è basata la regola essenziale, che la musica orientale ha adottato per sviluppare la struttura melodica. Ci si domanda se anche nell'antichità greca come in Oriente la scala di

[23] *Vedi* nota 8.

trasposizione non fu originariamente la norma mentre le tonalità furono una tarda trovata dei teorici.

Comunque, con la perdita delle scale B e C e il trapasso alla scala D ed alle tonalità diventa comprensibile perché già nel periodo arcaico la struttura della musica delle sfere non fosse più riconoscibile, e con essa la base intrinseca della dottrina dell'*ethos*.

Addendum. Andrebbe osservato che in una trasposizione dei *tropoi* in *harmoniai* la nota etica caratteristica (Sole misolidio, Marte dorico, Saturno ipodorico) in tutti quanti i modi è il si. Soltanto nello spregevole ipolidio, con la scomparsa di Giove, subentra accanto al si un la diesis che (essendo vicino al si bemolle) porta al « sistema imperfetto ».

1.

IL TAMBURO

Il tamburo è un'invenzione della prima età della pietra, e simboleggia fin dalle sue origini la massima potenza. Questa non va però intesa semplicemente come dominio esteriore o materiale, perché è « potenza » anche la creatività puramente spirituale e biologica.

Il tamburo di forma più antica, mediante il quale quella potenza si manifesta, è uno strumento cultuale il cui suono riproduce la forma più pura e più astratta di tutti i ritmi vitali creatori e ordinatori. Quando il tamburo fa questo, si dice che parla, che parla solennemente.

Una delle forme più antiche di tamburo era ricavata da un tronco d'albero. Un tronco, squarciato nella sua lunghezza, viene svuotato e arrotondato con il fuoco e con un grosso coltello, curando che un bordo dell'incavo sia più spesso dell'altro; percuotendo il bordo più spesso ne esce un suono grave, percuotendo quello più sottile si produce un suono alto.

A seconda dello scopo del rito, il tamburo è adagiato a terra oppure collocato ritto ma alquanto inclinato verso la stella polare. Deve cioè essere collocato parallelamente all'asse terrestre o albero cosmico; perché, con il suono, il tamburo ha lo scopo di congiungere verticalmente il cielo e la terra: la sua « parola » è il ponte fra cielo e terra.

Alla pari dell'albero della vita e della morte, il tamburo a forma di tronco esprime l'antico sogno cultuale di ricondurre all'unità il mondo lacerato da forze contrastanti: il cielo e la terra, l'acqua e il fuoco, l'uomo e la donna, devono ricomporsi in un tutto indiviso e pacifico.

Nell'antica filosofia indiana il tamburo a tronco è un'espressione particolarmente sublime di quel sogno, perché il suo linguaggio riduce le contraddizioni del mondo al loro più semplice denominatore: il suono e il ritmo. Per le *Upanishad* il suono è acqua e il ritmo è fuoco. L'aspetto più importante di tale concezione è che questi due fattori sono concretamente collegati a vicenda. Il suono e il ritmo non si osteggiano come il fuoco e l'acqua, non si contrappongono come l'uomo e la donna, ma si fondono per formare quel « fuoco fluido » che per le *Puranas* indiane costituisce l'essenza della musica. Anzi, l'universo stesso sarebbe nato da questa fusione sonora di acqua e di fuoco.

Tale concezione filosofica portò a considerare, e di conseguenza a venerare il tamburo a tronco come un essere ermafrodito. I guerrieri indiani e africani appendono le teste dei vinti al tamburo per onorarne l'elemento maschile, mentre a quello femminile vengono offerti latte e piante.[1]

La bisessualità del tamburo a tronco s'impose nel tempo, tanto da originare una coppia di tamburi, anzi due orchestre separate di tamburi, in sostituzione di un unico strumento per così dire bisessuale.

Ebbero pertanto origine tamburi reali e tipici tamburi matriarcali, che nelle culture sviluppate dell'Oriente e dell'Africa divennero tamburi di pelle in sostituzione di quelli a tronco svuotato. Nell'orchestra reale

[1] In tedesco, e in molte lingue primitive, « tamburo » è femminile. Il testo tedesco ha *Die Trommel, Mutter aller Dinge* (il tamburo, *madre* di tutte le cose) (*N.d.T.*).

degli Yoruba se ne contano dodici, custoditi e curati come esseri viventi. Di fronte a questi dodici tamburi ne vengono collocati altri dodici, che però non sono mai suonati perché dall'istante in cui quelli cominciano a suonare vi prendono dimora le anime dei guerrieri morti o addirittura gli dèi. Il gesto di riverenza che i principi fanno dinanzi ai tamburi degli dèi indica pertanto la convinzione che quegli strumenti muti, fatti vibrare dalle onde sonore dei tamburi reali, possano essere la dimora di esseri superiori.

Il rito dei tamburi è quindi il luogo dove cielo e terra s'incontrano, e l'orchestra reale è mediatrice fra gli dèi e gli uomini. In effetti, la potenza di un re si misura dall'intensità del suono della sua orchestra, perché ogni tribù da lui soggiogata deve cedere il proprio tamburo principale all'orchestra del re, mentre un re deve cedere un certo numero di tamburi al nemico che l'ha vinto.

Negli antichi Stati feudali il re è il padrone assoluto di tutti i tamburi rituali del paese. Il tamburo del re è il simbolo della sua sovranità, gli altri tamburi ne sono i vassalli, per cui suonare il tamburo è un privilegio che solo il re può concedere.

In Abissinia era uso che l'imperatore cedesse talvolta in prestito timpani d'argento o d'oro ai sudditi particolarmente benemeriti. Ciò non comportava però il diritto automatico di suonarli, perché ciò sarebbe equivalso a esercitare il potere di governo. Il re stesso riceve il diritto del tamburo dall'alto, cioè dal re del mondo, dal dio del lampo e del tuono, durante un rito in cui egli siede su un tamburo, simbolo del trono superno del dio. Il dio del lampo e del tuono ha una compagna che è signora dei tamburi matriarcali. Questa dea è simultaneamente la culla e la tomba dei viventi, perché suscita la vita dalla morte e la riprende per farla risuscitare dopo un certo tempo. A lei non vengono però offerti dei teschi, ma i frutti della campagna, e in suo onore la pelle del tamburo è spalmata di burro e di grassi vegetali.

In India siffatto tamburo assume spesso la forma di una grande botte la cui venerazione è all'origine di un grandioso cerimoniale: portato in solenne corteo attraverso la città a dorso di elefante, lavato e profumato e coperto di veli di seta, viene infine collocato su un'imponente ottomana.

Tali strumenti, siano essi tamburi reali o matriarcali, hanno sempre una particolare dimora, quasi una specie di tempio vigilato giorno e notte da una scelta guardia del corpo maschile.

Per quanto riguarda l'India, sappiamo che il tamburo era oggetto di venerazione fin dal primo millennio a.C. Da documenti di quell'epoca possiamo dedurre con certezza che anche l'antico cerimoniale indiano considera l'atmosfera come la sede specifica dello spazio cultuale in cui distingue fondamentalmente due forme di tamburo. La prima è un enorme tamburello cilindrico che ha lo scopo di riprodurre la voce del tuono. La seconda ha la caratteristica forma a X di una clessidra il cui centro è formato da un piccolo collo; le parti inferiore e superiore formano invece due cerchi uguali, di cui uno è rivestito con la pelle di un animale maschio, l'altro con la pelle di un animale femmina.

Questo strumento con due pelli è pertanto la fusione in un unico strumento dei tamburi reale e matriarcale, in cui la pelle femminile rappresenta la terra e la fecondità, quella maschile il cielo e la potenza guerriera. Fra queste due pelli il suono del tamburo può vibrare nei due sensi – appunto come avviene nel tamburo a tronco d'albero – e riprodurre il rumore del vento, del tuono o della pioggia. Il tamburo a clessidra assume pertanto la funzione di mediatore fra il cielo e la terra, e da tale funzione hanno origine le molte e singolari denominazioni che questo strumento ricevette nel tempo.

Nel *Rigveda*, il libro degli antichi inni dell'India, leggiamo che questo tamburo è di volta in volta un cavallo, una nave o un cocchio a due ruote di cui una scorre sulla terra, l'altra in cielo. Un altro inno chiama quelle ruote, o pelli di tamburo, « orecchi » con cui il cielo e la terra si ascoltano a vicenda.

Il tamburo è sempre considerato un mezzo di trasporto e di trasmissione, che di ogni avvenimento diffonde unicamente l'effetto acustico. Infatti, il suono è l'unico mezzo di collegamento fra cielo e terra, per cui, ad esempio, non è attribuito valore all'acqua piovana in se stessa ma solo al suo ritmo sonoro, vale a dire al tambureggiare delle gocce di pioggia. Ma il rito ha effetto soltanto se gli dèi e gli uomini agiscono di comune accordo. Tuttavia, già in epoche primitive, questa concezione conobbe delle eccezioni, come dimostra una leggenda nordasiatica in cui la dipendenza della terra dal cielo è spiegata in modo affatto popolare: « C'era una volta un pastore molto malato, tanto malato che spesso la sua anima abbandonava il corpo per molte ore. Un giorno capitò che la sua anima, vagando, fu acciuffata da uno spirito che la chiuse in una bottiglia premendo così forte il pollice sull'imboccatura, che essa non poté più sfuggire. Sulla terra, il malato fu perciò impegnato nella lotta della morte. Quando lo stregone lo venne a sapere, messosi in viaggio per il mondo degli spiriti, a cavallo del suo tamburo, si trasformò in una vespa e punse lo spirito nel pollice. Lo spirito, gridando dal dolore, ritirò il pollice, così che l'anima poté fuggire e, sistematasi nel tamburo, ritornò sulla terra mentre lo sciamano (= sacerdote) suonava. Quando il dio del cielo lo venne a sapere, si adirò molto per il potere e la temerarietà dello stregone e, con una decisione improvvisa, spaccò in due parti il tamburo a due pelli dello stregone, trattenendo per sé una delle due pelli. Da allora, sulla terra, i tamburi degli sciamani hanno una sola pelle, e il loro potere è sempre condizionato alla risposta che ricevono dall'altra metà che sta in cielo ».

La funzione del tamburo spicca con evidenza ancora

maggiore nello strumento cilindrico a forma di tamburello. Gli sciamani nordasiatici e americani dicono: « Questo tamburo è per noi tanto degno di venerazione e tanto importante perché la sua forma rotonda rappresenta l'universo. Il suo suono forte e lungo è il polso o il cuore che batte nel centro dell'universo. È la voce del grande spirito. Il suo suono ci consente la comprensione del mistero e della forza di tutte le cose ».

Il tamburo rappresenta pertanto l'intero universo e, in effetti, i Nordasiatici e gli Indiani dipingono spesso le pelli di quei tamburi con figure di paesaggi celesti e terrestri da cui il suono si diffonde con toni ora imploranti, ora narrativi, ora straordinariamente aggressivi.

Anche in Africa s'incontrano concezioni analoghe. Colà il tamburo è considerato addirittura un essere affatto personale che, dopo l'imposizione di un nome, entra definitivamente a far parte della famiglia. Si narra che una volta un tamburo del genere si sia lamentato e abbia versato amare lagrime per la morte di un grande personaggio, e che in occasione di un pericolo notturno abbia addirittura cominciato spontaneamente a suonare per svegliare il villaggio.

Nel Congo si narra che la gente piangeva e si lamentava durante la solenne cerimonia della distruzione di un tamburo inutilizzabile, quasi fosse portato alla tomba il loro migliore amico e intercessore presso gli dèi. Questo rituale ci è ovviamente incomprensibile fino a quando non ne afferriamo il significato profondo e il contesto filosofico da cui l'intero culto del tamburo ebbe origine. Ma non appena riusciamo a sfoltire l'intrico del linguaggio simbolico e figurato e a penetrarne la concezione profonda, si schiudono luminosamente al nostro sguardo i tre temi che sono all'origine dell'ideologia del tamburo. Possiamo ridurre approssimativamente tale concezione a questa breve formula: il tamburo è l'altare sacrificale su cui l'uomo sacrifica la fuorviante molteplicità delle impressioni sensibili, riconoscendo nel ritmo puramente periodico la norma ultima e suprema a cui ogni evento mondano è sottomesso. Ogni evento naturale è periodico, e nulla è capace di riprodurre tale periodicità con la chiarezza e la semplicità del ritmo puro, che non è legato a nessuna forma fenomenica precisa e concreta: pur se noi percepiamo il ritmo delle fasi lunari o delle stagioni, soltanto un ritmo breve e conciso può farcene sentire immediatamente la periodicità.

Esistono però anche ritmi vitali infinitamente più segreti, che l'uomo ha spesso timore di scoprire perché ogni conoscenza presuppone un sacrificio, anche quando esso è fatto unicamente di sforzo e di rinuncia personale.

Le antiche culture orientali amavano rivestire questa idea con la figura della vacca espiatoria. La vacca è l'animale in perpetuo servizio, che dà alla terra più di quanto riceve e, se uccisa, non presta soltanto il servizio della carne ma anche della pelle, che è portata al mercato. Il mercato è l'ambiente cultuale in cui gli dèi e gli uomini si ascoltano a vicenda e si scambiano i propri valori; è il luogo del grande tamburo che, grazie alla pelle vaccina di cui è rivestito, batte l'unica moneta che abbia corso fra gli dèi e gli uomini, vale a dire il suono che emana dalla pelle della vacca espiatoria uccisa. Tutte le restanti azioni cultuali non sono che fenomeni collaterali del sacrificio acustico. Se poi il tamburo ha due pelli, la parte rivolta al cielo è rivestita con la pelle di un toro, quella verso la terra con la pelle di una vacca.

Per le antiche culture superiori il suono prodotto dalla pelle sacrificata è la massima espressione di ascesi. La leggenda cinese, per esempio, narra che il grande cantore Kuei, dopo avere continuamente ma inutilmente esortato gli uomini a una vita cosmicamente retta con il suo canto e con la sua vita ascetica, si fece uccidere, affinché la sua pelle potesse essere tesa sul cerchio di

un tamburo. Compiuto questo sacrificio supremo, la sua voce cominciò a gridare dalla sua pelle in modo così raccapricciante che gli uomini, costernati, seguirono le sue esortazioni. Secondo la tradizione degli indiani Sioux, il grande spirito Manitu consegnò agli uomini un tamburo con due pelli affinché questi potessero stare in relazione con lui, chiedendo come contropartita la pelle di due persone sacrificate.

Per la teologia evoluta dell'Oriente, la quale giunge ad attribuire l'origine del mondo a siffatto sacrificio sonoro, il primo suono equivale a una sillaba creatrice o a una parola uscita dalla bocca di Dio. Nella mitologia, al contrario, il suono che è all'origine di tutte le cose non esce dalla bocca ma dal tamburo del creatore. Esso è il portatore della fecondità. Cominciando a popolare la terra, Dio batté il suo tamburo. Pertanto il tamburo ha la funzione di recipiente da cui il creatore estrae tutte le sue creature a suono di tamburo inviandole sulla terra con il ritmo vitale adeguato a ciascuna. Il tamburo è pertanto la progenitrice. È reso fecondo perché percosso o dal creatore stesso o dal suo inviato.

Nel territorio dell'Ubanghi-Sciari si narra una storia della creazione assai divertente: « Una volta la terra stava in tutta la sua larghezza e lunghezza davanti agli occhi del creatore, nuda e spopolata alla luce del sole del mattino. Al creatore dispiacque quel paesaggio così morto, per cui decise di inviare sulla terra un messaggero di nome Tere, affinché vi introducesse la vita.

« Un mattino fece tanti involti degli esemplari di ogni specie di animali e di piante, li collocò in un tamburo e ordinò a Tere di entrare nel tamburo con gli involti. Legato poi saldamente il tamburo a una corda, lo sfilò dalla finestra del cielo calandolo cautamente sulla terra.

« Mentre Tere ciondolava nel tamburo, pronto a partire, il signore del cielo gli disse: "Ti raccomando, sii prudente durante il viaggio e non ti venga in mente di suonare facendo così svolgere qualche involto già a metà strada. Soltanto quando sarai giunto in fondo potrai suonare il tamburo e aprire gli involti. Da questo capirò che sei arrivato sano e salvo".

« Tere promise di eseguire perfettamente gli ordini, si accomodò nel tamburo e cominciò a scendere. Ma dopo essersi goduta a sufficienza la bella vista cominciò ad annoiarsi e senza rendersene perfettamente conto cominciò a tambureggiare.

« Il padre dei cieli si affacciò meravigliato dalla sua finestra sulle nubi e, vedendo che Tere penzolava ancora sopra la terra, gli gridò: "Non fare follie, stacca le dita dagli involti e bada di arrivare in fondo sano e salvo". Tere, tutto contrito, non mosse più un dito.

« Ma non passò tanto tempo che egli dimenticò nuovamente l'ammonimento. Assalito da una terribile curiosità, riprese a tambureggiare sugli involti. Il paziente padre dei cieli guardò ancora una volta in basso, diede una scrollatina di spalle e continò a sfilare lentamente la fune.

« Quando però il disubbidiente Tere cominciò a tambureggiare per la terza volta, egli si stancò. Senza neppure prima affacciarsi alla finestra, abbandonò la fune lasciando che Tere precipitasse impietosamente verso il fondo. L'impaziente primo viaggiatore cosmico cadde d'impeto sul sedere, e allora il tamburo emise spontaneamente un forte suono, gli involti si sfasciarono e gli animali e le piante si dispersero disordinatamente ai quattro venti ».

Pur dando un'impressione di comicità, questa storia impone una profonda riflessione. La caduta repentina dell'eroe culturale Tere e lo svuotamento e lo sfasciamento imprevisto e disordinato del tamburo spiegano in modo plausibile l'esistenza di tante deficienze della creazione.

Nell'Africa occidentale l'arrivo del tamburo è invece narrato in modo affatto diverso. Infatti si parla spesso

di un tamburo che, suonando, scivolò dolcemente dal cielo sulla terra dove a ogni ritmo lasciò uscire dal suo seno un piccolo spirito, cioè un essere esemplare di una certa specie che danzava sulla sua pelle. A un colpo particolarmente forte del tamburo lo spirito balzava giù, cercava il largo e si trasformava progressivamente in un essere materiale.

Il tamburo continuò invece a suonare senza posa producendo sempre nuovi ritmi da cui nascevano nuovi esseri: piante, animali e uomini. Alcuni ritmi danzavano insieme sulla sua pelle, formando coppie. Ne nacquero addirittura famiglie intere in cui i genitori erano rappresentati dai suoni gravi e lenti, i bambini da quelli più alti e rapidi.

Un giorno, durante uno di quei concerti creatori accadde un evento fatale. Le prime donne umane, trovatesi per caso a percorrere la selva da cui quello strano suono proveniva, si avvicinarono silenziose e curiose al luogo misterioso della danza. Ora, non potendo vedere ma soltanto udire ciò che colà si svolgeva, scagliarono una pietra in direzione del suono della musica.

Non appena la pietra cadde, la musica tacque e si vide un grande tamburo solo e abbandonato. Le donne corsero gridando verso lo strumento e lo esaminarono da tutte le parti. Ma gli spiriti che non erano ancora balzati via le schiacciarono l'una accanto all'altra sotto la pelle del tamburo.

In queste condizioni e in piena forza il tamburo, generatore di tutte le cose, cadde fra le mani del primo uomo, che però non ne ebbe felicità piena. Non avessero mai gettato, le donne, quella pietra! Infatti, nello stesso istante in cui gli uomini videro il tamburo persero lo stato paradisiaco in cui fino allora erano vissuti.

Scagliando la pietra, le donne avevano colpito a morte l'ingenuità e l'immortalità dell'umanità, perché ora compresero fin troppo chiaramente ciò che prima avevano soltanto udito. Fino allora il tamburo aveva provveduto ad esse, aveva fornito, fatto crescere e prosperare tutto ciò che occorreva agli uomini. Ora invece il tamburo taceva. E se gli uomini volevano sopravvivere, d'ora in poi avrebbero dovuto provvedere personalmente a se stessi. La prima conseguenza di quel funesto tiro di pietra fu che tutti gli esseri femminili diventarono tamburi, e furono costretti a generare fra dolori ciò che i tamburi degli spiriti avrebbero loro generosamente donato.

Si sarebbe tentati di pensare a quel tamburo progenitore di tutte le cose come a una donna giovane traboccante di energie e di vita. Al contrario, il mito lo presenta sempre come una donna secca, decrepita e per di più barbuta. Anzi, la barba ne è la caratteristica principale. Afferma cioè che quella donna – o quel tamburo – è emafrodita, spiegando anche in tal modo il mito della fecondazione o del funzionamento autonomo del tamburo primitivo.

La musica dei riti ci suggerisce di non semplificare troppo i ritmi del tamburo primitivo perché, in effetti, vengono eseguiti quasi esclusivamente ritmi asimmetrici che sono assai più dinamici delle suddivisioni a quantità regolari. La differenza salta subito agli occhi suddividendo per esempio un ritmo 8/8, non più in 4 e 4 o in 4×2 ma in $2+3+3$, oppure un 9/8 in $2+2+2+3$ invece che in 3×3. Ci si accorge che la suddivisione di un 8/8 in 4×2 dà addirittura un senso di pesantezza e di fastidio.

Soltanto il suono del tamburo può fornire tali ritmi o proporzioni, e altri infinitamente più complicati, in una forma così pura e tuttavia viva e non schematica. Solo il tamburo può fornirci la comprensione, perfettamente purificata, dei valori universali, traducendoli simultaneamente in esperienza psichica. Ed è appunto questa la combinazione che conta: non limitarsi cioè a percepire l'essenziale teoreticamente, con la sola ragione, ma essere capaci di tradurlo in un'esperienza psico-

somatica. La comprensione del ritmo aiuta ancora l'uomo a impossessarsi della struttura intrinseca di quelle cose che altrimenti gli sarebbero inaccessibili perché estranee al suo essere umano. I riti antichi prescrivono danze animali non con il solo scopo di imitare allegoricamente un qualsiasi animale, bensì soprattutto per avere la possibilità di tradurre in esperienza personale il ritmo insito in quegli esseri. Il danzatore non si trasforma però nell'animale che imita e di cui assume il ritmo; rimane un uomo, perché l'assimilazione perfetta di un ritmo essenziale è possibile unicamente trasformando in sostanza propria il suono che soltanto il tamburo è capace di produrre. Per lo stesso motivo nessun altro strumento può emulare il tamburo, perché tutti gli altri strumenti sono costretti a rivestire un certo ritmo con il mantello di una melodia. Il tamburo è pertanto il vero re degli strumenti musicali. Già le più antiche prescrizioni indiane sullo *yoga* dicevano: il suono del flauto è una conoscenza segreta, il suono del tamburo è un'arte oratoria sacrale, il colpo sul grande tamburo è uno sguardo gettato sugli dèi. Soltanto nel rombo del tuono lo *yogi* diventa *brâhman*, puro spirito.

L'ultimo mistero del tamburo è però nascosto nel suo interno, nella cavità da cui il suono emana. Per capire rettamente il valore di questa cassa armonica dobbiamo tenere presente che per le religioni dell'antico Oriente la cavità vuota è il compendio, l'essenza dell'essere supremo. Contrariamente alla teologia occidentale, per cui l'Essere supremo è spesso definito come la massima pienezza, per l'Oriente tutti i fenomeni del mondo sensibile poggiano sul nulla assoluto, di cui la cavità del tamburo è appunto il simbolo. Essa significa il distacco dal mondo sensibile e il riconoscimento che, nel loro più intimo fondo, tutte le cose sono un nulla.

Tuttavia, in quella cavità si trova l'origine delle cose, non perché il nulla le abbia generate, ma perché la cassa armonica riecheggia ciò che l'illusione o la volontà

di vivere vi proietta contro. La volontà di vivere, da parte sua, nasce dal desiderio insito in ogni spazio vuoto, in ogni cassa armonica, dal desiderio di pienezza. Pur non appartenendo alla natura del nulla, tale desiderio si è introdotto di soppiatto in esso quando il creatore decise di dare forma e vita a un mondo. Esprimendo quel desiderio, il rito introduce nella cavità del tamburo un teschio, perché ogni vita nasce dalla morte e alla morte ritorna. Il corpo del tamburo-madre è pertanto simultaneamente la culla e la tomba di ogni cosa.

2.

L'ARMONIA TRA L'UOMO E LA NATURA

Uno strumento di musica popolare sembra essere, sulle prime, ben poca cosa. Un recipiente ricoperto da una cartapecora, una tavola munita di corde, un povero flauto, con tutta la loro musica, ci sembrano modesti e rudimentali a paragone di quanto ci offre la musica artistica. Ma tale raffronto è, in verità, totalmente fuori di posto, poiché la musica popolare risponde a bisogni totalmente diversi da quelli cui risponde la musica artistica. Tale paragone deforma i fatti. È vero che le due musiche hanno la medesima *duplice* origine nel gioco e nella magia. Ma, durante la loro evoluzione, la musica colta si è incamminata progressivamente verso un ideale estetico, mentre la musica popolare – pur restando più vicina alle proprie origini – ha dimenticato a poco a poco il senso profondo del suo antico aspetto magico o religioso. Di tale elemento la tradizione popolare odierna conserva ancora alcune tracce; ma il popolo, benché portatore di tali elementi, non li comprende più. Ha raggrumato tali tracce in certe formule o poesie, aggiungendovi talora una materia eterogenea; ma non bisogna chiedergli spiegazioni... Lo sforzo che faremo in questo saggio consisterà nel tentare una ricostruzione di tali antiche dottrine mediante la musicologia comparata.

La *zambomba* è un tamburo a frizione, cioè un recipiente coperto da una pelle perforata, attraversata da un bastoncino che si sfrega con la mano, grattando la cartapecora attraverso il foro. Il tempo caratteristico per l'uso di tale strumento cade tra l'avvento e carnevale.

Il *pandero* (lat. *tympanum*) è un tamburo la cui membrana è montata su un mazzocco tondo o quadrato. Tale cornice, ricoperta da una o due pelli, reca molto spesso sonagli, o nastri provvisti di campanelle. Questo tamburo chiamato « basco » è molto suonato tra Natale e carnevale, ma il suo uso non è limitato quanto quello del tamburo a frizione. Sembra che un tempo fosse usato soprattutto a Natale e nella festa di san Giovanni.

1. *Zambomba.*

Parliamo anzitutto della zambomba, del tamburo a frizione. Fra le canzoni dette « di zambomba » vi è un grande numero di testi sufficientemente costanti che ci parlano dello *strumento stesso.*

Si dice ad esempio:

La zambomba está preñada
y ha de parir en enero,
ha de parir un chiquillo
que se llama zambombero.

Secondo questa canzone di Natale, la zambomba è la madre dello zambombero, ossia di una nuova zambomba.

In altri testi ci sono comunicati i seguenti elementi:

La zambomba-madre è una *vacca* o un *gatto*, che dona la vita a un *vitello* o a un *sonaglio* (campanaccio per animali). È una matrigna che cagiona molte dispute. Deve – come suo figlio – preoccuparsi di trovare moglie e cibo per gli uomini.

La zambombero, sempre affamato, pretende pane, vino e salsicce. Favorisce gli innamorati, ma è percosso quando suona male dinanzi alla porta della fidanzata. Avendo mangiato troppo e bevuto troppo, si ammala. Ha la febbre e la sua voce si indebolisce. Si cerca di salvarlo per mezzo di una medicina chiamata *agua de caracoles* (acqua di lumache) affinché gli spuntino delle corna. Per carnevale gli si chiede di esercitare le sue ultime energie, ma la morte, essendo più forte di lui, ha la meglio. Spenta la sua voce, il carnevale finisce e comincia la quaresima. Gli si dice arrivederci fino all'anno prossimo. L'ultimo punto, infine: la zambomba è considerata *come un cane.*

Dopo aver esaminato tali elementi, non vi può essere dubbio: ci troviamo di fronte a un antico rito di carnevale.

Per stabilire un legame fra tali elementi alquanto disparati, mi è necessario delineare rapidamente questi riti, così come si presentano dopo averli esaminati presso le mitologie antiche, secondo un punto di vista nuovo, e specificamente musicale. In quel mondo antico, che parzialmente sopravvive nelle nostre tradizioni popolari, ogni strumento di musica rituale è costruito con materiali *provenienti da un morto* e più esattamente da una vittima di sacrificio. Uno strumento musicale è un morto che si trasforma in un cadavere *vivente,* quando comincia a dispiegare la sua voce. Tale canto del cadavere vivente possiede la facoltà di rianimare, ogni primavera, la vita spenta della terra.

Simile concezione esiste anche presso la tradizione popolare spagnola, ma i *fondamenti* metafisici di tale dottrina, ossia la *creazione* e la *conservazione* del mondo *per mezzo del suono* si incontrano soltanto presso le mitologie più antiche. Secondo tali tradizioni, il mondo fu creato dalla *morte* o dalla *fame,* ossia da un essere astratto che desiderava prendere forma e conquistarsi lineamenti corporei precisi.

Questo essere creò dentro di sé la *ragione* o la *volontà*, ed emise un *canto di lode*. Tale melodia è la prima manifestazione o esteriorizzazione della volontà. Sempre cantando, la morte creò le acque, e *da tali acque uscì il fuoco* via via che la morte si accalorava per rendere *luminosa* la propria canzone. Molto spesso tale azione creatrice eminentemente astratta viene simboleggiata con un tubo, un bastoncino, una piuma cantante o uno strumento musicale per mezzo del quale Dio creò il mondo.

Tale canto di luce si materializza a poco a poco e appare nelle tre grandi regioni della vita viste come tre forze *gerarchicamente* ordinate. La prima è la potenza della voce (il canto, la parola); la seconda è la trasformazione e la materializzazione di tale forza cantante in energia di nutrizione; la terza costituisce la facoltà di procreazione. Dunque: cantare, mangiare e fecondare (la vita spirituale, vegetativa e sessuale) sono tre aspetti di una stessa forza creatrice elementare, la cui sostanza *originaria* è di *natura acustica*.

Il creatore, per altro, non attua da solo la sua opera. È aiutato da una sorta di santo o di folle, da un *trickster* (come dicono gli etnografi inglesi) che possiede una natura semi-divina e semi-animale (cane, lupo, *coyote*, toro, orso, capro, ecc.) e che talora cerca di imitare l'opera del creatore. Tale santo folle (che viene talvolta simboleggiato come uno strumento nelle mani del creatore) riesce, contro la volontà del suo Signore, a far sì che l'uomo, invece d'essere immortale, divenga mortale, e per far ciò gli basta impedire che il messaggio divino dell'immortalità tocchi l'orecchio dell'uomo.

Per una carenza di recettività e di spirito di *sacrificio* e di comprensione, l'uomo dormiva o non prestava attenzione quando il messaggio dell'immortalità giunse al suo orecchio.

Per tutto il mondo antico, il sacrificio è la base di ogni creazione; la filosofia vedica lo designa con il termine di « sfregamento » di due forze opposte. Ma, dato che la sostanza del mondo è *acustica*, è evidente che il più *nobile* e il più *sostanziale* sacrificio sia quello che *sotto forma sonora* si leva da una bocca per darsi in preda a un orecchio.

Nulla suona se non preceduto da sacrificio. E non risuonano le corde delle cetre, né le pelli dei tamburi, mentre ancora sono vive. È necessario che le minugia e le pelli siano *morte* e *secche* perché giungano alla forza creatrice, ossia sonora, del canto della morte, di cui abbiamo detto che estorce il *fuoco dall'acqua*.

Si dice che, terminata la creazione del mondo, Dio si ritirasse e affidasse il segreto del sacrificio sonoro al Folle, in vista della *conservazione* dell'universo. La voce gutturale (che talora guaiola e talora latra) di questa sorta di dio per metà cane non somiglia più alla voce *creatrice* divina, ma è ancora sufficientemente forte e vasta e primordiale per *conservare* il mondo e non soffre della carenza di sonorità primordiale né del limite imposto al linguaggio umano dall'articolazione delle parole e dal pensiero logico.

Il *dinamismo* di tali riti di conservazione del mondo è fondato sul carattere bisessuale o duale del Folle, la cui natura è semi-divina e semi-animale. Per questo, tante tradizioni lo considerano un gemello, un semidio, un cadavere vivente o un morto-cantore. È il dio della folgore e del tuono che feconda la madre Terra (la *Magna Mater*) e dà vita a un figlio che è per metà uomo e per metà animale. Vive nelle caverne della sua montagna di nubi o negli alberi cavi, attorniato di morti e dei suoi strumenti musicali, soprattutto tamburi, campane, corni e rombi. Ma tutti questi attributi sono soltanto metafore. In realtà tale dio del tuono è egli stesso un cane, un morto, uno strumento musicale, una caverna o più esattamente una cassa di risonanza. Egli è una cassa di risonanza caniforme. Tutto il suo corpo, e in particolare il suo *ventre* (sede della sua *voce*), rappresenta la cassa

di risonanza da cui esce il tuono, o parola del dio caniforme, che mantiene il mondo in vita.

Le *relazioni* tra il dio e gli uomini sono soggette a una formula specialissima. La natura degli dèi è considerata come *analoga* a quella degli uomini. Ma poiché la terra è lo specchio del cielo, tali parti analoghe manifestano segni opposti. Ciò che è *in alto* sulla terra è *in basso* nel cielo, e ciò che è basso sulla terra è alto nel cielo. Ciò che si trova a destra sulla terra si ripete a sinistra nel cielo. È il fenomeno dell'*inversione*, che regge le relazioni tra i due mondi. Tale fenomeno è uno degli aspetti del sacrificio, o del cadavere vivente, mediatore tra i morti e i vivi o conciliatore dei termini opposti.

In virtù di tale inversione l'uomo si nutre *fisicamente* con la bocca e *psichicamente* con l'orecchio – ed esaurisce la sua forza vitale con l'estromissione degli alimenti e con il sacrificio del soffio sonoro. Al contrario, gli dèi muoiono e si sacrificano con l'alimentazione e con la percezione dei canti, e risorgono con l'emissione del proprio canto. Gli eroi delle fiabe che mangiano e bevono a dismisura, fino a morirne, sono – prescindendo dalla metafora – cadaveri viventi affamati, che mediante il mangiare e l'ascoltare canti di lode assicurano per così dire il proprio stato civile, la propria esistenza caratteristica, ossia il proprio stato di morti. Un dio è, per definizione, un essere morto, che mangia e beve per mantenere la propria morte, e i grossi ventri degli dèi antichi sono espressione della forza acustica di tali morti, sono le casse di risonanza e le sedi della loro voce.

Quando il dio del tuono ode durante il suo sonno di morte i gridi e i lamenti funebri dei cantori del culto, che sacrificano la loro voce sulla terra, egli *mangia* questi canti che alimentano anzitutto la sua morte, ma che provocano infine l'inversione. Allora il dio si sacrifica gridando come un vivo in collera. Ma, grazie all'inversione, tale collera del cielo è una benedizione sulla terra,

poiché quando la voce del dio caniforme si leva, il tuono rimbomba e la pioggia benefica cade e feconda la terra. I canti sono *offerte* di sacrifici che risuscitano l'energia del dualismo negli dèi *morti*, e ridestano il dinamismo dei *vivi* mettendoli in contatto con i morti.

Nella *tradizione popolare spagnola* la dea della terra appare come la *vieja seca*, la *Juana* o la *vaca parida*. Il dio del tuono è *Juan cabrito*, che abita la città del grido situata su una montagna di nubi. Ora, *vaca parida*, la vacca partoriente che ricorda singolarmente la vacca feconda del *Rigveda*, è il *nome che si dà alla zambomba madre*, che partorisce un vitello, una campana o un cane. Questo vitello, campana o cane è, secondo la canzone, lo zambombero, ossia la nuova zambomba. Si tratta di simboli del nuovo suono creatore che nasce al solstizio d'inverno. La zambomba madre viene considerata anche come una cattiva matrigna (e ciò spiega anche il nome francese di *cri de belle mère*, grido di matrigna, che è stato dato a tale strumento); e questo conferma l'identità della zambomba con la *Magna Mater*, che nei racconti popolari impersona molto spesso la parte del drago cattivo.

Essendo il cielo e la terra interdipendenti, il dio del tuono manda sulla terra il proprio figlio, per regolare l'opera indispensabile dei mutui sacrifici. Tale personaggio, che è per metà uomo e per metà cane, lupo o capro, e che l'etnologia moderna designa generalmente con il nome di «eroe culturale», o eroe civilizzatore, reca agli uomini l'arte della medicina e il tiro con l'arco, l'arte fabbrile, gli strumenti musicali e l'aratro. Insegna loro inoltre l'uso del fuoco e le relazioni sessuali. Per mezzo delle sue campane, dei suoi tamburi, dei suoi corni e dei suoi rombi egli pone in essere il sacrificio sonoro che (con un certo numero di riti supplementari) stabilisce il *legame tra il cielo e la terra*.

Ma essendo egli stesso duplice nel suo essere, egli caccia nella foresta senza tregua, e priva gli uomini del

loro cibo. In quanto *uomo* perseguita le donne terrestri, in quanto *donna* ruba i loro figli.

Mingherlino all'inizio della sua esistenza terrena, di colpo manifesta un appetito feroce e cresce prestissimo. Ma grazie ai suoi numerosi benefici conquista rapidamente il cuore dei mortali e gli accade anche di maritarsi per breve durata con una femmina d'uomo. Pure, essendo stato predestinato da suo padre al sacrificio, quest'uomo – che è cane (lupo o capro), simbolo del sacrificio sonoro – muore dopo essere stato percosso e martirizzato come si addice a uno strumento musicale, destinato a ricondurre il fuoco e il calore sulla terra e a ridestare l'istinto di procreazione presso i viventi.

La società primitiva che ripete in terra con i suoi figli, durante i *riti della pubertà*, tali eventi mitologici, provvede con quelle cerimonie al ritorno del fuoco sulla terra. La circoncisione, l'estrazione di un dente, il lancio in aria, la danza dei cani, i castighi e la morte simbolica dei candidati nelle fauci del drago sono semplici rappresentazioni dei miti che s'ingegnavano di dare un aspetto concreto all'idea del sacrificio sonoro e luminoso. Ma l'*essenza dei riti* si accentra intorno alla *voce* del dio-lupo, o dell'uomo-lupo o cane, che *è* egli stesso e *chiede* il sacrificio sonoro; ed ecco perché la voce (o uno strumento musicale) simboleggia l'essenza dei riti visivi nel modo più perfetto. Il rombo o il tambureggiare sono l'essenza della forza che fa sorgere il fuoco, atterrisce l'adolescente e divora in lui il *fanciullo*. Quel grido opera in lui la scossa che gli conferisce la virilità e insieme provoca la mutazione della sua voce.

Prima di passare all'esame degli elementi spagnoli correlativi, riassumo i risultati acquisiti fino a questo momento.

Un canto di lode emesso dalla morte o dalla fame crea le acque e la terra. Accalorandosi, la morte trae il fuoco dall'acqua mediante il suo inno. Tale melodia si tramuta allora in un canto-luce, che è considerato come il frutto del primo sacrificio e come la *sostanza acustica* delle tre principali energie dell'universo: il canto, la nutrizione, la procreazione. In questo mondo tutti i fenomeni non sono che manifestazioni spirituali o materiali della sostanza sonora del sacrificio perpetuo.

La conservazione del mondo è stata affidata al dio del tuono, un dio-lupo o cane, che è un cadavere vivente, e un mediatore tra i vivi e i morti. La sua essenza è un *grido* animale che si mescola alle voci dei suoi morti, dei suoi animali o dei suoi strumenti musicali, o che si identifica con essi. Il frutto del sacrificio sonoro consumato tra lui e la dea della terra è un figlio, che è mezzo uomo e mezzo lupo, cane o capro. Tale cadavere vivente visita la terra allo scopo di recare agli uomini la cultura e il segreto del sacrificio sonoro che stabilisce relazioni feconde tra il cielo e la terra. Questo giovane eroe dalle brame feroci porta il fuoco sulla terra, è nutrito e blandito dagli uomini e finisce per maritarsi con una donna terrestre. Ma quando viene l'ora, e suo padre lo richiede come alimento sonoro, gli uomini lo sacrificano. Se tale vittima è rappresentata da un tamburo a frizione si distrugge la sua pelle e si sacrifica la sua voce con un atto violento.

Passiamo al materiale spagnolo.

Benché ai giorni nostri le popolazioni comincino a interpretare il suono del tamburo a frizione come un mezzo per scacciare dai campi i tassi e i topi, il suono prodotto mediante mortai, tegami, campane e sonagli continua a essere interpretato come una potenza straordinaria che si esercita tanto sulla natura quanto sugli uomini. Tale forza si esercita in particolare su quelli appena sposati o su un vedovo in procinto di rimaritarsi. Poiché il dio che produce tale suono è originariamente un dio caniforme o un uomo-cane, è ovvio che le sue campane o i suoi sonagli portino il nome di « gran cane » o piccolo cane *(perro, perrino)*. Per la stessa ragio-

ne i *choqueiros*, cadaveri viventi del carnevale galiziano, muniti di campane, si travestono con pelli di cane. In Catalogna un uomo-lupo (probabilmente il lupo mannaro) che va questuando cibi, nella sua canzone si dichiara un essere per metà morto e per metà vivo. Il *perro-palo*, il Re Carnevale della provincia di Cáceres è allo stesso modo un cane.

Ma, mentre tutti questi personaggi non sono che manifestazioni secondarie e materiali del suono creatore che reca il fuoco e la luce, la zambomba realizza tale suono creatore in modo ben più immediato, poiché con la sua pelle di cane esprime direttamente la *voce* creatrice del dio caniforme. Questo strumento musicale comunica la sostanza del dio caniforme o della campana-cagna. La zambomba è nata in pieno inverno al tempo delle *güestias*, le processioni notturne dei morti che, con la candela in mano, riconducono il fuoco sulla terra. Ma non si confonda la zambomba madre con lo zambombero! Il sacrificio della zambomba madre, che ha luogo a Natale, corrisponde ai riti di vegetazione e al culto femminile dell'acqua. Il sacrificio dello zambombero è invece un rito carnevalesco del *fuoco* che si incarna nei cibi forti e nella potenza sessuale. Tali due date corrispondono per altro esattamente ai due termini classici fissati per il sacrificio del gallo o del porco. La nostra assimilazione della zambomba con il Re Carnevale, confermata da numerosi testi, è avvalorata inoltre da una canzone che descrive la zambomba come un personaggio malato ormai alla fine dei suoi giorni e destinato allo scherno, ossia sottoposto esattamente alla stessa sorte che è riservata al *pelele*, il cane del carnevale spagnolo.

Quando si questua per radunare i cibi necessari a placare la fame del pelele, la zambomba è la voce del pelele che pretende il vino e la salsiccia. Il grande vaso che forma il corpo di questo strumento tiene il posto del grosso ventre o della cassa di risonanza in cui ha sede la forza del pelele.

La sua canzone rende nubili le ragazze; ma gli si vuol male, perché tale canto risuona troppo poco. Ed ecco la limitazione caratteristica della missione dello zambombero. La funzione di questo dio del fuoco e della primavera è analoga a quella della danza del fagiano in Cina. Non fa che *preludere* al matrimonio. La sua data coincide con quella della promessa, quando è costume delle società giovanili dar vita tra Natale e carnevale a matrimoni fittizi o a fidanzamenti che non necessariamente condurranno al matrimonio. Nel ciclo annuale, la data *simbolica del matrimonio* cade *dopo* la morte del dio caniforme.

Si prescrive al pelele malato « *agua de caracoles, para que crie cuernos* ». Che significa « *criar cuernos* »? Far nascere corna, ossia creare mariti e mogli ingannati. Ma ricercando il significato originario di tale espressione, si constata che il senso primitivo è alquanto diverso. *Mettere corna a qualcuno* vuol dire anzitutto *santificare una persona.*

Il corno allo stato di natura è strumento che è molto difficile mettere in vibrazione. E perciò simboleggia sempre una potenza straordinaria. In campo sessuale esprime la forza fallica; ma attorno al capo le corna moltiplicate in cerchio indicano la santità e il trionfo sulla carne. Sant'Agostino dice: « *Cornu excedit carnem. Necesse est ut carnem superando fiat capax vocis, transcendat carnales affectus* ».

Il pelele non è dunque in primo luogo un marito ingannato, ma un santo, al quale lo scherno prepara la morte dolorosa e il ritorno in cielo. Il *baile de los cornudos* non è che un rito *preparatorio* per i celibi, poiché il pelele è sì uscito dall'acqua (cioè da sua madre), ma non reca *che il fuoco*, senza disporre di acqua. Ora, il matrimonio è una *fusione* del fuoco con l'acqua. Il nostro dio del fuoco si limita ad attizzare l'istinto sessuale, ma non ha la funzione di unire le coppie. Ed è alla vigilia dell'unione che egli cade malato e sacrifica

le sue ultime forze per il carnevale. Il martedì lo zambombero perde la sua voce, ossia muore in seguito alla sorte violenta riservata alla sua pelle. La lapidazione del pelele non è se non un simbolo della cartapecora forata della zambomba.

Dice la canzone che la zambomba, questo aratro del fuoco, ha soltanto un dente, mentre la morte ne ha due; ossia: la morte è più forte di lei.

La parte della zambomba coincide con quella del *vero* Don Giovanni; non del Don Giovanni totalmente deformato dal teatro, ma di quello della tradizione popolare, al quale la morte sdegnata impedisce di maritarsi con la sola donna che egli ama.

2. *Pandero.*

Uno strumento musicale è un cadavere vivente, un mediatore tra i vivi e i morti; dunque un veicolo. Gli sciamani asiatici che utilizzano il pandero nella sua forma più rudimentale, lo considerano come una slitta, un carro o un animale che fa loro da cavalcatura per compiere il tragitto verso il paese dei morti. Il bastoncino tiene il posto dello scudiscio o del coltello con il quale si pungola questo animale che sacrificò la sua pelle per la costruzione del tamburo. Si dice che l'animale sacrificato *parli* o *canti* mediante questo strumento quando la sua pelle è morta e ben *disseccata.* I suonatori di tamburo sono persone d'eccezione, poiché hanno un contatto diretto con i morti ed esercitano la propria arte non per libera decisione ma per una vocazione imperativa o per successione ereditaria. Tale tamburo rappresenta spesso un *setaccio* in cui lo sciamano riunisce le anime dei morti. I Lapponi se ne servono per predire la buona sorte. Un gran numero di sonagli aumenta la sua forza magica. Lo si adopera soprattutto per riti di guarigione e di pioggia; ma nell'Egitto antico e nell'antichità greco-romana appare molto spesso nelle tombe e (nelle pitture murali) anche tra le mani del morto. I canoni del patriarca Giovanni III proibivano alle donne di battere tale tamburo davanti alle tombe. Per altro, numerose raffigurazioni antiche ci mostrano il timpano tra le mani della dea della terra, la *Magna Mater*, protettrice dei morti.

Esaminiamo ora il pandero iberico.

Benché il pandero spagnolo e il *tympanum* antico non manifestino sempre tutti i particolari organologici del tamburo sciamanico (si tratta del supporto trasversale all'interno del quadro) la loro parentela dottrinale è evidente. Sembra che il pandero spagnolo si riallacci anzitutto al tamburo greco-romano, egiziano e sumerico, che a sua volta è imparentato con lo strumento siberiano.

Il pandero iberico veniva coperto un tempo indubbiamente con la pelle di un animale sacrificato. Oggi ci si serve di una pelle di pecora o di cane. È probabile che la pelle di agnello abbia sostituito la pelle di cane o di lupo per influsso del pensiero cristiano.

La canzone ci dice che il pandero *parla* e ci propone anche l'eventuale sostituzione di una cartapecora lacerata con lingue d'uomini.

Ma il parallelismo dottrinale con il tamburo siberiano non cessa qui. Il pandero spagnolo rappresenta ugualmente un setaccio che si consulta, sull'esempio del setaccio autentico che la gente di campagna fa ballare sulla punta di due coltelli o delle forbici per predire la buona sorte. In senso generale il setaccio è un simbolo delle nubi – e talvolta anche delle Pleiadi – attraverso le quali i morti fanno passare il loro sacrificio, o la loro parola sonora. È molto probabile che l'uso di rovesciare un setaccio pieno di semi sulla testa della promessa sposa si spieghi con questa concezione stessa, tanto più che gli antichi tamburi cultuali a due pelli erano anch'essi riempiti di granaglie. Anche Galpin e

Hickmann – come già noi – hanno segnalato tale funzione di filtro che il tamburo esercita nei riti sumerici, egiziani e vedici. Il tamburo-filtro o vaglio è un passaggio per le anime dei morti. Le raffigurazioni dipinte sulla cartapecora dei tamburi spagnoli non sono certo più le stesse che in Siberia. Sull'antico tamburo della Juana si vede oggi l'immagine della Madonna o di un santo; ma raramente manca un albero o un mazzo di fiori, e vi si nota talora anche il sole o la luna.

Molto antico ci sembra anche l'uso del pandero nei riti funebri, così come lo si è conservato fino a tutto il secolo scorso nei paesi baschi e presso gli ebrei spagnoli di Salonicco. Testi galiziani ci dicono senza ambiguità che sono i morti stessi a suonare il pandero, costruito con la loro propria pelle. Altre canzoni gli attribuiscono la facoltà classica del cane, quella di presentire la morte.

Oggi la pratica del pandero si è considerevolmente allargata. Nell'uso profano, sulla cartapecora è generalmente dipinto un mazzo di fiori e un cartiglio indicante il nome dell'innamorato o dei ballerini. È evidente che tale cartiglio è una sopravvivenza molto antica; esso indica il nome, ossia l'essenza sonora della persona che parla attraverso la propria pelle sacrificata.

Ma, tutto sommato, il pandero ha conservato un carattere eminentemente rituale. A Torrejón el Rubio (Cáceres) lo si conserva tutto l'anno in chiesa, e risuona solamente all'offertorio durante la messa del giorno di san Biagio. È interessante osservare che il pandero, così come la zambomba, è suonato generalmente all'offertorio. *Il suono è una offerta.* Lo troviamo anche incluso nel ciclo di carnevale da Covarrubias (1611), dato che tale autore associa la musica del pandero al gioco dell'altalena. Per altro, il pandero si trova soprattutto tra le mani di ragazze delle congregazioni religiose, in particolare delle congregazioni del rosario. Esse suonano tale strumento nelle feste della Madonna, per la celebrazione di battesimi e di matrimoni e infine a Natale e nella festa di san Giovanni.

Queste ultime date fanno meditare. Mentre i due equinozi sono antiche feste del dio del tuono, i solstizi sono consacrati alla *Magna Mater*, la dea della terra. Ora, numerose canzoni ci dicono che il pandero è lo strumento della Juana, e sembra infatti che il pandero sia uno strumento destinato anzitutto al servizio dei riti di vegetazione. La zambomba, invece, è anzitutto un dio del fuoco. Il ruolo del vaglio, il suo obbligo di procacciare il pane, le figure della Vergine e dell'albero della vita, il suo ruolo funebre e infine la sua attribuzione alla Juana: tutto allude a un rito di vegetazione.

Ma gli atti dell'Inquisizione di Toledo ci parlano di una danza di donne nude intorno a un grande capro dalle corna enormi. Gli uomini accompagnano tale danza con il suono del pandero.

Una fiaba molto nota descrive il nostro dio primaverile, durante la sua breve permanenza sulla terra, come un uomo-lupo o cane che durante la notte si trasforma in un principe di incomparabile bellezza. Quando tale dio dal duplice volto si mostra sotto il suo aspetto femminile, si incarna nel corpo di una fanciulla vestita di una tunica di cigno. Giunge un cacciatore che le ruba il suo abito di piume, mentre ella si bagna in un lago, e la costringe a maritarsi con lui. Le favole moderne hanno inventato una soluzione che si conclude con un felice matrimonio, grazie all'annientamento della pelle o della tunica. Anche la versione antica ammette la distruzione della pelle, ma non nel senso di un lieto fine. Al contrario, essa considera l'annientamento della pelle come il sacrificio che permette il ritorno in cielo. Alcune versioni dicono per altro che tale pelle fu nascosta in un forno (simbolo del sacrificio) e che poté servire, dopo, all'attuazione della fuga.

Chiunque giunga in possesso della pelle di una persona, la tiene in suo potere. La farà suonare a suo pia-

cimento. Così, i gitani spagnoli sono designati come *cara de pandero* poiché li si incolpa di aver rubato insolentemente i pannolini ossia la pelle del Bambino Gesù.

Detto questo, sarà facile osservare che le idee tanto antiche relative ai sacrifici sonori, non hanno nulla di specificamente spagnolo, ma si sono ammirevolmente conservate nella tradizione iberica. Esse non hanno neppure nulla di specificamente pagano, poiché anche sant'Agostino considera la pelle morta disseccata come il simbolo del sacrificio sonoro. Egli non esita neppure a considerare il Cristo crocifisso come un *tympanum*.

Nei sermoni[1] egli dice: « *In ligno... caro extenditur, ut tympanum fiat, et ex cruce discant suavem sonum gratiae confiteri* ».

Quando si medita sulla profondità delle idee svolte intorno a uno strumento musicale e alla voce umana, ci si fa pensosi. Che cosa abbiamo fatto della musica in questi ultimi secoli?

Quale valore reale possono avere ai giorni nostri i festival di folclore?... Eppure, quale forza inaudita potrebbe scaturire da tali manifestazioni, se potessimo far rivivere nelle nostre anime il ritmato mistero del sacrificio sonoro per la ricostituzione della vita![2]

[1] XX, 363, 4.
[2] Bibliografia: Cfr. il saggio « Il significato della musica », in questo volume (Parte prima, cap. I), pp. 17 ss.

3.

LA GIOIA E LA LODE: L'ESSENZA DELL'INNO

Uno degli errori più gravi commessi dagli storici delle religioni del secolo XIX e dai loro seguaci fu indubbiamente il tentativo di spiegare l'origine del fatto religioso risalendo anzitutto alla paura che l'uomo prova di fronte alle forze naturali e, di conseguenza, il ritenere che la richiesta di aiuto sia il vero nucleo delle relazioni fra gli dèi e gli uomini. I teologi, attingendo argomenti alla loro tradizione, hanno sempre combattuto una tesi del genere. D'altra parte, anche ricerche più accurate da parte di non teologi sono giunte almeno all'ammissione che, in effetti, un fenomeno così solidamente e minutamente articolato come quello religioso era stato precedentemente racchiuso in formule così grossolane da rendere impossibile un giudizio esatto sull'effettiva realtà delle cose. Con una metodologia tanto carente, anche il fenomeno dell'amore che una donna prova per un uomo potrebbe essere fatto risalire unilateralmente al senso di impotenza di fronte alla lotta della vita. (In effetti, si tratta di due fenomeni molto affini). Come abbiamo or ora accennato, in ambedue i casi la situazione è troppo complessa da poter essere liquidata con una riflessione sbrigativa e utilitaristica.

Nel campo religioso la richiesta angosciosa è certamente un elemento primario. Se però l'ansia della vita

fosse realmente la base della religione, il nostro secolo dovrebbe essere la più religiosa di tutte le epoche. Il timore caratterizza l'amore e l'adorazione che l'uomo presta a Dio; soltanto se negli strati profondi di questo fenomeno ciò che è amato è anche temuto. È evidente che tale situazione irrazionale – causata dall'antinomia dei sentimenti – dovette essere preclusa ai « razionalisti positivi » (Alfons Rosenberg) e fondamentalmente pessimisti del secolo passato. Ora, ciò che lega insieme tanto strettamente amore e religione è appunto il loro presupposto comune: la capacità di abbandonarsi nella fiducia.

Direi che dalla fiducia, terreno fecondo che alimenta tutta la dignità dell'uomo, sgorgano le tre grandi correnti del fenomeno religioso. L'una, in certo senso femminile, nasce dal bisogno di protezione; l'altra, maschile, si esprime nella lotta e nell'esaltazione; la terza è la gratitudine che le altre due hanno in comune. Queste tre componenti sono ovviamente presenti in ogni individuo, anche se prevalgono in diversa misura ora l'una ora l'altra. La religiosità è realmente affine all'amore, tanto che in ogni tempo il lamento amoroso e il pianto religioso, viatico delle anime trapassate, toccò prevalentemente alle donne, mentre l'inno – inteso sia come canto d'amore profano che come lode innalzata a Dio – fu di competenza soprattutto dell'uomo. Pertanto, senza pericolo di confondere le idee, possiamo parlare di un atto amoroso della religiosità e di un carattere religioso dell'amore, mentre la gratitudine è sempre il vero e proprio elemento vincolante, la *religio*. Queste nostre affermazioni hanno ovviamente valore soltanto se, resistendo allo spirito della nostra epoca, diamo il posto di onore alla dignità per cui l'uomo è nato, evitando che essa sia offuscata dall'esasperazione grottesca delle forme sottoumane dell'uomo stesso.

I fatti dimostrano che l'atto amoroso specifico della religione, vale a dire la lode e l'esaltazione, è almeno altrettanto importante e rilevante della richiesta. È ovviamente possibile considerare la grande letteratura innografica come un'adulazione, in definitiva tendenziosa, degli dèi da parte degli scrittori. Anche prescindendo dall'esattezza o inesattezza di fondo di tale pur ragionevole ipotesi, resta il dubbio se essa non contenga un grave errore di giudizio. Siffatto giudizio nei confronti di chi innalza la lode ci costringe comunque a rilevare un'altra *forma mentis*, forse alquanto penosa, che riguarda la relazione tra l'oggetto studiato e lo studioso. In effetti, al dio supremo o a quello più importante fra gli dèi sono normalmente riconosciute l'onniscienza e la capacità di vedere tutto, per cui è praticamente impossibile ingannarlo con l'ipocrisia, cosa che d'altra parte è per sua natura sacrilega. Non si può certamente negare che tali tentativi tendenziosi vengano fatti, tuttavia la rivelazione documentata di un tentativo di inganno non dovrebbe significare per il ricercatore la scoperta di una caratteristica essenziale specifica del fatto religioso, ma unicamente la constatazione di un'evidente deviazione causata dalla dimenticanza del principio supremo dell'onniscienza divina. Pur essendo imprescindibili per la ricerca, i documenti possono provare qualcosa soltanto se sfruttati con presupposti giusti.

Se proprio vogliamo soffermarci sulla tendenziosità, va pur detto con la massima franchezza che in tutte le religioni e in ogni epoca esistono uomini (non esclusi gli scienziati e i ricercatori) i quali sono mossi unicamente dall'idea utilitaristica, come ne esistono altri che si entusiasmano spontaneamente per un significato superiore della vita. A questo riguardo la ricerca obiettiva naufraga spesso semplicemente a causa della mancata verifica dei propri presupposti umani. Basterebbe l'universalità dell'idea del sacrificio a provare come la spontaneità del dare e del lodare sia insita nella natura delle cose. Spesso è effettivamente più facile riconoscere negli uomini primitivi, che non negli abitanti delle città moderne, una capacità di sacrificio che supera tutte le altre

forze umane. Ma ciò non toglie valore al fatto incontestabile che ogni autentico miglioramento esige sempre al principio una certa disposizione al sacrificio o all'impegno, anzi, di più, la capacità di riconoscere pienamente e volentieri l'esistenza di qualcosa che è superiore a noi stessi. Sia l'uomo primitivo irreligioso che il ricercatore moderno possono ovviamente considerare anche il sacrificio come una specie di corruzione del dio, ma facendo ciò si dimentica che il sacrificio non è soltanto un dono materiale, bensì soprattutto un atto spirituale e vocale. Come vedremo in seguito, nella sua ultima essenza è un sacrificio sonoro, un canto con cui l'uomo fa olocausto della sua parola, vale a dire della sua sostanza più intima.

Comprenderemo meglio questo fatto soltanto se terremo presente che, secondo la concezione antica, il canto non fa da accompagnamento al sacrificio ma costituisce il vero e proprio nucleo dell'azione sacrificale. Lo *Shatapatha Brâhmana* e il *Taittirîa Brâhmana* affermano esplicitamente che i forti Asuras (gli dèi decaduti) furono sconfitti dagli dèi luminosi molto più deboli « perché questi sacrificarono nella loro propria bocca ».[1] Gli Asuras conoscevano alla pari degli dèi il meccanismo del sacrificio sonoro, ma decaddero perché « cantarono la formula sacra con arroganza, non nella verità ».[2]

Il fenomeno religioso perfetto è sempre caratterizzato dalla presenza contemporanea e interdipendente di tre atteggiamenti spirituali: quello dell'uomo che per natura è sempre aperto all'ammirazione e all'adorazione di ciò che lo supera; quello di un essere intimamente grato; quello di chi va sempre in cerca di qualcosa. Nessuno di questi tre atteggiamenti è essenzialmente primitivo o legato a una cultura superiore, ma si riscontra

[1] *Shatapatha Brâhmana*, V, 1, 1, 1-2.
[2] *Taittirîa Brâhmana*, VI, 3, 4, 8.

ovunque e in ogni epoca. L'irreligiosità, da parte sua, non è il prodotto di uno sviluppo spirituale superiore, ma è anch'essa una disposizione constatabile in ogni tempo. Occorre tuttavia riconoscere che alcune religioni presentano una tale incrostazione di paura che il ricercatore irreligioso non riesce a vedere se non questa facciata. Ciò non toglie che dietro la facciata, all'interno dell'edificio, la lode rappresenti sempre la vera forza, anzi la vera forza sacrificale, la più feconda. Non è certamente un caso che nella tradizione vedica la lode stia al vertice dei miti della creazione.

Nella *Brihadâranyaka Upanishad* si legge questo racconto, più volte citato: « Al principio c'era il nulla, perché questo mondo era ammantato di morte e di fame, essendo la morte fame. Allora essa creò il *mana* (la volontà di esistere) perché desiderava essere se stessa (in forma corporea). Essa andava in giro cantando inni e dai suoi inni nacque l'acqua, avendo essa detto: "Perché cantavo inni *(ark)* mi sentii felice *(ka)*". Questa è la natura del raggio *(arka)*, perché il raggio è acqua. La crema dell'acqua si coagulò e ne nacque la terra. Essendosi stancata e accaldata, la sua forza, il suo umore, divenne fuoco ».[3]

Prima di intraprendere l'analisi particolareggiata di questo racconto vogliamo far notare che al principio di tutte le cose risonò per primo un inno, che equivale al primo sacrificio. Il *Rigveda* dice: « Gli dèi crearono per primo il canto, poi l'*agni*, quindi il sacrificatore ».[4] Nello *Shatapatha Brâhmana* si legge: « Tutto ciò che gli dèi fanno, lo fanno mediante il canto. Il canto è il sacrificio ».[5] Mediante questo inno le cose sono chiamate e incoraggiate a venire gioiosamente all'esistenza. Nella terminologia vedica *ark*, parola sanscrita equivalente a

[3] *Brihadâranyaka Upan.*, I, 2, 1-2.
[4] *Rigveda*, X, 88, 8.
[5] *Shatapatha Brâhmana*, VIII, 4, 3, 2.

inno, significa « raggiungere, far inturgidire o crescere qualcosa ».[6]

È evidente che l'intera creazione comincia in certo senso su un piano quasi esclusivamente psicologico. L'inno, che è la disposizione interiore a riconoscere le cose e a sollecitarle con la lode, è la forza da cui in seguito nasce tutto: gioia, acqua, terra e fuoco. La sostanza del mondo primitivo è il suono, il cui dinamismo è la lode.

Per capire esattamente la posizione che l'inno occupa come fenomeno originario e come evento cultuale successivo, è necessario che ci soffermiamo alquanto a considerare la vera natura della creazione, nel suo attuarsi.

Talvolta il principio di tutte le cose non è rappresentato come il prodotto diretto di un suono (*nâda* o la sillaba AUMm). In tal caso si parla per lo più e in primo luogo di un uovo, di una cavità o della testa di Brâhma, cioè di un corpo armonico originario da cui emana la prima energia sonora. La vera forza creatrice è però sempre *vâc*, la *vox* latina, la voce. Pur essendo la vera e propria creatrice di tutte le cose, *vâc* non è però la « bontà » o la « verità » in se stessa, è una forza neutra che per assumere una direzione determinata ha bisogno dell'intervento di *mana*. Pertanto la voce in se stessa è talvolta paragonata a una donna leggera ma pur indispensabile, perché senza di essa nessun ritmo creatore può cominciare a risonare.

Il corpo armonico da cui *vâc* si diffonde (la cavità, l'uovo, la bocca) è il prototipo dei tre organi vitali centrali che originariamente formavano un unico tutto indifferenziato. È l'origine comune della cavità orale, del cuore e dell'utero. In quella cavità armonica vuota, indicata anche con l'immagine della fame o di una bocca aperta nello sbadiglio, il vuoto agisce simultaneamente come forza attrattiva, produttrice e prorompente. Il primo atto creativo che esce da tale vuoto affamato è la voce, la quale dà la prima forma a tutte le cose, le crea cioè come puri ritmi acustici o, secondo l'espressione usuale della letteratura, come metri o nomi. Questi nomi sono evidentemente del tutto estranei alle denominazioni che i vari linguaggi danno alle cose. I primi nomi sono i ritmi che costituiscono la natura delle cose create, la sostanza originaria di ciascun oggetto, di cui formano il nucleo sostanziale anche quando gli oggetti sono diventati concreti, anzi muti, durante lo svolgimento della creazione.

[6] A. Bergaigne cit., p. 198.

Le idee di cavità, uovo o testa, che sono al principio di tutte le cose, non vanno evidentemente intese come cose concrete, bensì come mezzi espressivi metaforici per indicare funzioni totalmente astratte. È sufficiente a provarlo il fatto che il mondo primordiale non conosce in genere uno spazio, esistendo esclusivamente nel tempo. Il mondo creato per primo è un mondo di puri suoni. L'*Atharvaveda* dice esplicitamente che *kâla*, il tempo, è il prototipo della creazione, il quale con la sua parola magica creò tutto ciò che esiste ed esisterà.[7] Come il suono primordiale è la « parola » o inno del creatore, così i singoli ritmi temporali che ne sono nati sono la parola o sostanza acustica originaria di ciascun oggetto creato.

Nell'uomo concreto tale parola non soltanto si esprime nella verità che egli afferma e nel suo corpo modellato sul suo ritmo acustico originario, ma si manifesta anche in ogni forma di produzione dell'uomo stesso. Ad esempio, un cesto intrecciato dall'uomo equivale a una sua promessa, alla sua parola; il nucleo autentico dell'individuo creatore e della sua forza creatrice è sempre la sostanza acustica originaria la cui forza glorificatrice fa esistere le cose. Tale parola può addirittura valicare i limiti dell'uomo stesso, essendo stata udita

[7] *Atharvaveda*, IX, 53, 5-6; 54, 1.

anche nel caso si sia già dileguata e potendo pertanto essere trasmessa da altri uomini. Inoltre, poiché l'influenza della parola non è limitata al campo d'azione personale di chi parla, l'uomo esiste anche dopo la morte, sopravvive cioè acusticamente mantenendo la responsabilità della propria parola.

Analizzando più specificamente il concetto di parola produttrice di tutte le cose, scorgiamo che essa è propriamente l'espressione della continuità della vita. Riappare continuamente l'idea che la parola è il tempo, è il sacrificio. Ora, l'unico scopo per cui l'uomo è nato è di sacrificare e di essere sacrificato perché, per legge imprescindibile di natura, egli deve ogni giorno rinunciare a una parte del tempo e dell'energia concessi alla sua vita. Tale parola può essere tuttavia « vera » o « inautentica » a seconda che il sacrificio continuo imposto dalla natura sia offerto spontaneamente o forzatamente. Il sacrificio sonoro è vero, cioè reale, soltanto se è riconosciuto e accettato come valore vitale, come atto analogico della creazione e quindi compiuto come inno. È invece inautentico se compiuto soltanto contro volontà e materialmente, se è attuato unicamente nel modo forzosamente voluto dalla natura concreta. Il sacrificio è il filo conduttore che si prolunga per l'intera durata della vita umana. Se, al contrario, quel sacrificio è un sacrificio sonoro, cioè un inno, l'uomo attinge all'energia acustica primordiale della creazione, quindi in definitiva alla sillaba sacra AUMm che tutto « lega con amore in volume », il passato, il presente e il futuro. E ciò ha grandissima importanza solo quando ogni presente risulta effettivamente dalla somma del passato. Il modo con cui l'uomo offre il sacrificio della propria vita, cioè la sua parola, rappresenta il ritmo totale della sua esistenza; ciò che oggi egli è lo deve al suo ieri.

Soltanto agli dèi del mondo acustico primordiale è concesso di mantenere la forza, la natura sonora originaria ed esaltatrice della parola senza che esse siano

offuscate o costrette dalla corporalità materiale. Gli dèi veri sono inni puri. Lo *Aitareya Brâhmana* afferma che tutti i loro membri sono metri ritmici[8] e nello *Shatapatha Brâhmana* si dice: « Tutto ciò che fanno, gli dèi lo fanno con il canto ».[9] L'inno è il corpo degli esseri invisibili e la sostanza primordiale di tutto ciò che esiste.

Solo sulla base di tale significato del suono è possibile capire anche il grande valore normativo che l'antica filosofia indiana attribuisce a tutte le affinità acustiche, in modo affatto particolare nell'ambito dei linguaggi mistici. È per esempio possibile accostare la parola *brâhman* (la possibilità perfetta di formulazione) con *bhrat* (essere pieno di energia) in base al suono, pure se le due parole non hanno (così come intendiamo noi) alcuna affinità etimologica,[10] unicamente perché si attribuisce una forza particolare a quel suono in se stesso.

Poiché la creazione trasforma parzialmente la propria esistenza primordiale e puramente acustica in un'altra concreta e corporea, la sostanza acustica primordiale del mondo subisce a tratti un forte mascheramento. Ha così principio la seconda epoca della creazione. Mentre gli dèi, esseri sonori puri, rimangono nell'oscura notte primordiale della creazione, le altre creature entrano nel secondo periodo che si estende dall'alba all'aurora ed è caratterizzato dall'irruzione della luce. Il terzo periodo è rappresentato dal mondo chiaro in cui le cose, prima visibili unicamente in forma indistinta, semi-materiale o nebulosa, si configurano in modo definitivamente distinto e concreto.

Durante tale evoluzione, i ritmi originariamente affatto acustici diventano perciò visibili. Contemporanea-

[8] *Aitareya Brâhmana*, VII, 8, 2.
[9] *Shatapatha Brâhmana*, VIII, 4, 3, 2.
[10] P. THIEME, *Brâhman* cit., pp. 91-129.

mente all'apparire della luce, mentre le pure proporzioni temporali si trasformano in proporzioni visibili e percepibili, ecco che si sviluppa lo spazio e con esso le figure definite, l'individuazione e infine il pensiero fissato in idee precise. L'incomprensibile e inafferrabile della notte primordiale diventa comprensibile e afferrabile. Pur se in tale processo la sostanza sonora primordiale resta in gran parte nascosta, particolarmente negli oggetti muti, tuttavia sopravvive, percettibilmente o meno, come nucleo metafisico di ogni creatura. Il che non impedisce che il velo di *Maya*, vale a dire l'illusione dei sensi, s'infittisca sempre di più, perché l'aumento di luce e l'addensamento della corporalità si stratificano progressivamente sul fondo acustico con tale compattezza, che l'uomo soggiace facilmente all'errore di ritenere verità ciò che è l'apparenza della corporeità. Di fatto, *Maya* non comincia con l'apparizione della luce, bensì già con il suono primordiale; infatti per la filosofia indiana la verità suprema non è il suono ma il nulla silenzioso e la mancanza assoluta di pensiero e di forma. Motivo per cui la verità ultima subisce una forte diminuzione ad opera del suono stesso con cui esce dal vuoto del corpo armonico. Ma questa stessa diminuzione origina i ritmi creati di questo mondo, vale a dire l'illusione provocata dall'inno della morte affamata di vita, morte che, da parte sua, è il principio del dualismo. La verità suprema rappresenta la vittoria sulla fame di vita. Essa è informe per sua natura e, perché informe e aritmica, non può essere manifestata. Pur essendo ogni manifestazione di per sé una riduzione, tuttavia la formulazione esclusivamente acustica e musicale della verità assoluta è l'unico modo di cui disponiamo per annunciare almeno la verità del nulla, risonando quella aconcettualmente e non dovendo essere costretta in simboli materiali e concreti. La formulazione puramente acustica si avvicina al massimo alla verità informe perché, tra tutte le figure esistenti, la forma musicale è la più

instabile e dissolvibile e la sua materia, l'aria ondeggiante, può essere considerata la materia più sottile. Nulla come la musica favorisce lo sviluppo e il consolidamento di concetti limpidi. Come creatrice dei ritmi e delle forme primordiali essa sta al vertice di tutte le energie cosmiche, perché le sue possibilità ritmiche sono maggiori e più varie di qualsiasi altra forza legata a una materia concreta.

La musica è la pianta primordiale della creazione, che cresce rigogliosa senza una determinazione precisa; non conosce spazio e scorre unicamente nel tempo in un modo primordiale. Non essendo legata a un sistema preciso di idee e a una forma stabile, può continuamente mutare, trasformare o smembrare la sua figura per ricomporla a volontà, come il drago antico, suo simbolo primordiale, che continuamente si trasforma. Può addirittura introdurre nel proprio campo di forza, e in misura estrema, il silenzio assoluto (la pausa). Tuttavia questa pianta rampicante acustica contiene già in sé il vero principio di *Maya*, non soltanto perché di per se stessa fornisce alla verità una configurazione, per quanto fuggevole, ma perché il suo stesso silenzio è carico di tensione, e con i suoi suoni apparentemente alti e bassi, « acuti » e « gravi », può suscitare la prima illusione dello spazio.

Non è facile rappresentarsi l'impressione visiva dei ritmi acustici invisibili presenti nell'alba della creazione, tanto più che non può trattarsi unicamente di una semplice trasposizione delle condizioni temporali nello spazio; una certa funzione va certamente attribuita all'altezza, al colore e all'intensità del suono. Una cosa sola è certa: le figure visibili lineari a cui i ritmi primordiali danno forma sono in primo luogo diagrammi affatto astratti che rappresentano un canone fisso nella composizione spaziale delle figure cultuali (del passaggio dall'udito al visto). Assumiamo come esempio la

forma del segno Y, simbolo del palo sacrificale ed espiatorio. Il suo significato originario non varia affatto, sia che assuma la forma di una laringe, o di un albero, o di un uomo con le braccia levate, o di due serpenti con le code intrecciate e le teste molto lontane l'una dall'altra, o di qualsivoglia animale fiabesco. L'elemento determinante è unicamente la riduzione di tutte le rappresentazioni al medesimo ritmo lineare, la cui prima origine è puramente acustica. Ne acquistiamo la certezza stabilendo un confronto più preciso con la composizione spaziale delle antiche figure cultuali,[11] pur se la loro interpretazione acustica rimane un problema che difficilmente riusciremo a risolvere finché non disponiamo di documenti storici o psicologico-sperimentali che ci permettano di trovare la chiave per spiegare la natura di quelle relazioni. Il caso di cui stiamo trattando ha un contenuto essenzialmente diverso da quello di cui parlo nel mio *Singende Steine*;[12] mentre infatti i chiostri romanici sono una semplice e documentata trasposizione di rappresentazioni di animali in suoni a sé stanti, nel nostro caso ci troviamo di fronte a una reinvenzione ottica di figure completamente ritmiche.

Non si può tuttavia dubitare che la musica rappresenti il linguaggio primordiale di tutte le forme simboliche visibili di stile più antico. Sul passaggio dall'acustico all'ottico grava un mondo affatto specifico, la cui comprensione intellettuale è resa difficile in particolare dal momento cosmico in cui quella trasformazione si verifica, perché l'evento intero si svolge nel tempo intermedio, vale a dire fra l'alba e l'aurora. Questo mondo, situato fra il tempo primordiale esclusivamente acustico (o notte primordiale della creazione) e il presente concreto (o giorno, tempo della luce), rappresenta il mon-

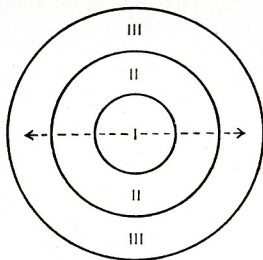
[11] Tratteremo esaurientemente questo problema nel nostro *Altindische Kosmogonie*.

[12] M. SCHNEIDER, *Singende Steine* cit.

do del suono luminoso e del sogno. Nel sistema analogico di queste cosmogonie il tempo primordiale è anche l'equivalente del cielo, e il presente corrisponde alla terra; di conseguenza il mondo del suono luminoso, in cui si verifica il passaggio dal suono quasi immateriale alla materia concreta, è lo spazio cultuale chiaroscuro dell'universo: è l'atmosfera.

Ancora in base a detto sistema analogico, quei tre mondi sono anche identificati con il sonno profondo, il sogno o lo stato di veglia, o con il subconscio, il semiconscio e la coscienza, per cui giungiamo per esempio alla seguente formula in cui lo spaziale e il temporale si intersecano di continuo.

I	II	III
tempo primordiale	tempo intermedio	presente
mondo acustico	mondo del suono luminoso	mondo concreto
notte	alba/aurora	giorno chiaro
sonno profondo	sogno	stato di veglia
cielo	regno intermedio (luogo cultuale/atmosfera)	terra
subconscio	semiconscio	coscienza

Vorrei qui accennare a un punto molto importante su cui sono naufragati molti studi sulle cosmogonie antiche. Poiché il mondo si espande in cerchi concentrici a partire da un centro, anche i tre regni vanno rappresentati allo stesso modo: il tempo acustico primordiale sta sempre al centro, dove rimane anche quando la creazione è calata nel presente. Gli altri regni si raggruppano intorno a quel centro, per cui l'uovo cosmico (la bocca primordiale o il santissimo) occupa sempre il centro dello spazio cultuale. Le cose – anche quando si susseguono in una successione puramente storica – non sono mai intese come se si succedessero o corressero parallelamente, ma sempre come comprese l'una nell'altra, per cui l'una tende all'altra pur nella continua variabilità delle relazioni.

Il tempo primordiale è dunque in certo senso il cuore dello spazio cultuale del mondo intermedio. Esso rappresenta il subconscio nel regno cultuale semicosciente del suono luminoso. In esso nulla è ancora visibile, perché è la cavità buia e chiusa situata nel semibuio dello spazio sacrale. In esso va lentamente delineandosi il mormorio dell'essere ancora informe, perché è la sede delle cosiddette acque primordiali della creazione, dal cui ritmo tutte le cose ebbero origine.

Che cosa sono dunque queste acque primordiali? Null'altro che i ritmi dello scorrere del tempo. Il mondo primordiale non ha spazio, esiste cioè unicamente nel tempo e, nel tempo primordiale, il suono sostanziale presente più o meno percettibilmente in ogni oggetto creato è l'unica dimensione esistenziale dell'oggetto stesso; di conseguenza le stesse acque primordiali – così spesso definite protoelemento della creazione – non possono essere in primo luogo acque reali bensì unicamente un mormorio. Le cosiddette acque primordiali non sono altro che l'espressione dello scorrere del tempo, il quale costituisce l'autentica natura del mondo primordiale. Lo *Shatapatha Brâhmana*, per esempio, afferma che Prayâpati, il dio creatore, creò le acque dalla sua

voce.[13] Secondo il *Tandjamâya Brâhmana*, egli fece risonare la sua voce affinché essa si sviluppasse come una goccia d'acqua.[14] Per lo *Shatapatha Brâhmana*, in principio l'acqua era corrente e sonora e dopo aver fluito otto volte divenne la *gâyatrî*, cioè un verso ottonario che in seguito divenne il fondamento della terra.[15]

Questa concezione (come molte altre conservate in particolare dal costume europeo) sopravvisse nella teoria musicale del nostro Medioevo, per esempio nella definizione della musica come *scientia aquatica* data dal *Compendium de discantu mensurabili* di Petrus Frater.[16] Anche Tunstede afferma che la musica è una *scientia quasi iuxta aquam inventa.*[17] Mentre la maggioranza degli autori tenta di spiegare il carattere acquatico della musica ricorrendo all'analogia fra acqua e *moys- ica* (quindi con un procedimento affatto analogo alla « etimologia » indiana antica),[18] la *Summa musicae* intraprende il primo tentativo razionalistico di spiegare la connessione fra musica e acqua mediante il rumore che la pioggia fa sui tetti e sulle pietre.[19] Lo pseudo-Johannes de Muris fu evidentemente il primo esperto razionalista a cui si deve se quelle concezioni, così profondamente

[13] *Shatapatha Brâhmana*, VI, 1, 1, 9-10.

[14] *Tandjamâya Brâhmana*, XX, 14, 2.

[15] *Shatapatha Brâhmana*, I, 1, 3, 6-7.

[16] « Et dicitur musica a moys, quod est aqua, et ycos, quasi scientia aquatica » (PETRUS FRATER, *Compendium de discantu mensurabili*, 1336, a cura di J. WOLF, *Ein Beitrag zur Diskanlehre des 14. Jahrhunderts*, in « Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft », 15, 1913-1914, p. 507).

[17] « Musica enim dicitur... a Moys graece, quod est aqua latine, quasi scientia iuxta aquam inventa » (SIMON TUNSTEDE, *Quatuor principalia musicae*, principale I, c. 7, a cura di H.E. de Coussemaker, in « Scriptores de musica », I, Parigi 1876, p. 203).

[18] V. il saggio « Il significato della musica », in questo volume (Parte prima, cap. I), pp. 23 e 44 ss.

[19] « Quidam dicunt, quod musica quasi moysica a *moys*, quod est *aqua*, eo quod aqua pluvialis, vel quaecumque alia, dum cadit super diversam materiam, nunc super tecta, nunc super lapides, nunc super terram, nunc super aquam, nunc super vasa vacua, nunc super arborum folia, sonos diversos reddere videatur, a quibus ad invicem comparatis antiqui dicuntur musicam invenisse » (JOHANNES DE MURIS, *Tractatus de Musica* [*Summa musicae*], c. I, a cura di M. GERBERT, in « Scriptores de musica sacra », III, St. Blasien 1784, p. 193).

radicate negli strati più profondi della psiche umana, furono in seguito tranquillamente rifiutate come follie. In effetti, tutta quanta la concezione del mondo primordiale non è che la rappresentazione simbolica dei fenomeni puramente acustici o acustico-luminosi presenti nella semicoscienza dell'uomo che sogna.

Come il mondo primordiale incarnava la subcoscienza della psiche umana, così il mondo del suono luminoso (spazio cultuale) corrisponde a uno strato semicosciente di sogno, che rappresenta il passaggio dal tempo primordiale, esclusivamente acustico e ancora ristretto nei limiti dell'esperienza psichica, al presente concreto e corporale.

Il mondo rituale del suono luminoso, che funge da mediatore fra il cielo e la terra, presenta le medesime difficoltà di comprensione che sono proprie del ponte che collega le funzioni puramente spirituali del cervello umano con l'organismo fisiologico. Non è né misurabile né ponderabile. È una natura *sui generis*, formata dall'incontro di due strutture o meccanismi o realtà affatto differenti, fra cui né quelli terreni né quelli celesti possono rivendicare una validità esclusiva nell'ambito del culto. La letteratura vedica definisce questo stato di cose con il termine *satyàm*, che indica una verità « la quale porta in sé sia il mortale che l'immortale »,[20] o è simultaneamente « vera e mendace, ma vince la falsità ».[21] La natura stessa del culto che si svolge nel mondo intermedio comporta quindi il tentativo di fondere insieme il cielo e la terra i quali, se stessero affiancati senza un vicendevole tramite, sarebbero totalmente inconciliabili. Si spiega pertanto la natura affatto specifica del rituale, in quanto esso rende vero il falso e falso il vero, fornisce la spiritualità a ciò che è esclusivamente materiale imprimendogli forma e contenuto, evoca ciò che

[20] *Chândogya Upan.*, VIII, 3, 5.
[21] *Brihadâranyaka Upan.*, V, 5, 1.

appartiene al mondo primordiale, oltre che con la voce, anche con mezzi e azioni presenti, concreti o muti, facendoli oggetto di canti e di scongiuri. Così facendo, il rito imbeve di divino ciò che è terreno, di spiritualità acustica ciò che è soltanto fisiologico, e trasforma l'inautentico in quella verità musicale che si accosta il più possibile all'evento primordiale della creazione.

Il mondo del suono luminoso ha il compito di far risonare il ritmo del tempo primordiale sino ai confini della visibilità, risvegliando nelle figure materiali della terra la coscienza della loro originaria sostanza acustica. È pertanto ovvio che la sostanza di tale compito può essere assunta unicamente dall'inno, perché esso è *rita*, vale a dire la verità espressa, la natura del mondo primordiale che diede vita a tutte le cose nella forma più pura e vera.

Tale canto non si limita a ricondurre il cielo e la terra a una base comune, ma è anche causa di purificazione e di rinascita, perché nel culto l'inno è un'azione che imita analogicamente l'atto della creazione e riduce al minimo *Maya*. Rimovendo la rappresentazione spaziale, esso elimina l'opposizione aperta; nel mondo del suono il dualismo si trasforma in risonanza amalgamante, mentre nel ritmo diventa tempo fluente.

Dove risiede l'organo con cui l'uomo può fare concretamente l'esperienza della realtà simultaneamente spirituale e fisica della natura affatto specifica del culto? Pur non potendo documentare tale collocazione con attestazioni dell'antica letteratura indiana, sono però in grado di riferire esperienze pratiche e affermazioni di persone indiane degne di fede. Il rumore delle ossa rende fisicamente percepibile lo spirituale a fa vivere spiritualmente ciò che è fisico; ed è appunto attraverso quel rumore che il cantore penetra la realtà spirituale del suono puro e la sua stretta unione con la verità corporalmente percettibile, sperimenta cioè la realtà concreta dello spirituale. La localizzazione corporea dei di-

versi suoni varia da scuola a scuola, ma tutte sono concordi nell'affermare che il canto rituale tende a realizzare nella loro essenza i suoni del mondo primordiale. In questo obiettivo rientra anche la tecnica di inserire in una composizione determinati suoni, cioè un *brâhman* sacro, i quali – da un punto di vista puramente logico o verbale – sembrano non avere nessuna relazione con il testo al di fuori della scelta di certe vocali che, ricorrendo spesso nei passi più importanti, dovrebbero svolgere una certa funzione di vocali conduttrici. La *Nrisinhapûrvatâpanîya Upanishad* dice esplicitamente: Chi nel canto mormora di tanto in tanto il *brâhman* nella forma del suono AUMm diventa membro del canto « Prayâpati », cioè del creatore stesso.[22]

Ciò che nel tempo primordiale avveniva in modo esclusivamente acustico, nel mondo del suono luminoso del culto si diffonde anche concretamente nello spazio. Ciò che è udito, il sacro *shruti*, è reso visibile dall'azione rituale usando (in particolare mediante i rapporti numerici sacri) l'evento acustico primordiale come prototipo delle forme e azioni concrete. Ma affinché queste cose e azioni concrete diventino efficaci, cioè vere, il sacerdote deve esprimere, cioè cantare o dire, tutto ciò che fa nello stesso istante che lo compie, perché la sostanza del rituale non è costituita dall'azione concreta bensì dal canto e dalla parola. Il rituale non sarebbe tuttavia completo se al canto non si accompagnasse l'azione; infatti la celebrazione concreta accompagnata dal canto è il mezzo con cui la materia viene santificata mediante la parola, « la verità vince la falsità »[23] ed anche gli uomini sono ricondotti dalla inautenticità alla verità. È appunto l'inno lo stimolo a tale elevazione perché è la formulazione idealmente migliore della verità.

Cantare inni significa pertanto due cose indissolubili:

[22] *Nrisinhapûrvatâpanîya Upan.*, I, 17.
[23] *Brihadâranyaka Upan.*, V, 5, 1.

elevare la lode a un altro essere fornendogli in modo sostanziale forza e gloria e, contemporaneamente, sintonizzare la sostanza più intima della propria natura con la parola della creazione da cui tutte le creature ebbero origine. Nella religione dei Brâhmani queste due funzioni dell'inno si identificano perché Atman, il dio supremo, dimora nel profondo di ogni uomo e la sua forza e verità liberatrice può essere espressa soltanto ad opera del canto. L'inno fu la causa per cui la morte, cantando, ebbe gioia cioè un essere pieno; canta pure ogni essere che ha trovato il suo vero centro e quindi la perfezione. Lo *Shatapatha Brâhmana* dice: « Quando la terra fu creata e si sentì perfetta cantò il metro Gâyatrî... e da allora ogni essere che si sente perfetto comincia a cantare o a godere del canto ».[24] Nel *Rigveda* è detto che i fiumi cantano il loro proprio inno *(alalâ)*,[25] mettendo così chiaramente in luce la loro forza purificatrice. La musica e l'acqua sono gli elementi purificatori primordiali. Il medesimo *alalâ* purifica anche Indra dalla vergogna segreta che grava sulla sua nascita.[26]

L'inno è simultaneamente origine, purificazione, perfezione e conferma di ogni essere creato. In tale luce è anche possibile capire la seguente narrazione della cosmogonia greca. Dopo aver creato il mondo, Zeus convocò gli dèi per mostrare loro la sua opera e gli dèi, giunti, ammirarono in silenzio la creazione. Ma poiché nessuno di essi manifestò il proprio pensiero sulla sua opera, Zeus domandò se per caso mancasse qualcosa. Al che gli dèi risposero: La tua opera è grandiosa e magnifica, manca però la voce che possa esaltare la grande opera. Zeus creò allora la Musa, perché l'essere delle cose non è perfetto finché manca una lingua che lo esprima.

[24] *Shatapatha Brâhmana*, VI, 1, 1, 15.
[25] *Rigveda*, X, 95, 7.
[26] *Ivi*, IV, 18, 5-7.

Se si prescinde dall'identità fra Dio e creatura, l'idea del perfezionamento mediante il canto non è forse estranea neppure agli inni del giudaismo e della Chiesa cristiana. Infatti i loro poeti non si stancano di esortare tutte le creature ed esaltare il Signore e la sua creazione, per cui anche le loro lunghe enumerazioni (« Lodate ed esaltate il Signore, voi opere sue, angeli, sole e luna, pioggia e rugiada... »)[27] vanno probabilmente intese soprattutto come una proclamazione gioiosa e affermativa dell'esistenza positiva di tutte le cose create. Per il rituale indiano cantare inni equivale comunque a vivere nel giusto modo esistenziale. L'inno è la forma idealmente suprema di sacrificio perché il sacrificio sonoro, più che ogni sacrificio materiale, è l'offerta della parola. Tale supremo grado è superato soltanto dalla vittoria sulla morte con l'ingresso nel nulla, il quale preserva da ogni rinascita; perché ogni canto, per quanto primordiale sia il suo essere, è sempre accettazione e fame di vita. Per questo la morte che canta è anche sinteticamente chiamata fame, come affamati, cioè catturati dalla prima *Maya*, sono quegli dèi i quali richiedono inni per se stessi perché, essendo suoni puri, i canti sono il loro unico alimento.

Non è per gioco letterario che nel *Rigveda* il cibo e l'inno sono usati come sinonimi: « Il mio inno e la mia preghiera siano vivanda all'insuperabile maestro (Indra) ».[28] « Pure se Indra è già adulto, il suo corpo crescerà ancora se egli viene celebrato con inni ed espressioni di lode ».[29] « A Indra è offerto un inno come carne prelibata ».[30] Però il dio Indra si nutre anche da se stesso con il canto. « Io declamai *brâhman* per me come mezzo per crescere ».[31]

[27] Antifona medievale in *Gratiarum actio post missam*. Composizione sul cantico dei tre giovani nella fornace (cfr. Dan. 3, 57 ss.) e sul Salmo 150.
[28] *Rigveda*, I, 61, 1.
[29] *Ivi*, VI, 24, 7.
[30] *Atharvaveda*, XX, 35, 1.
[31] *Rigveda*, X, 49, 1.

Siamo così giunti all'ultimo punto, cioè alla lode di se stessi, che rappresenta una caratteristica molto diffusa degli dèi perché è la forma con cui i loro corpi sonori si mantengono in vita. Anche l'uomo, il quale nel suo centro più profondo riscopre e fortifica con l'inno la propria sostanza acustica primordiale, canta la lode di se stesso. Questo è appunto lo scoglio su cui facilmente naufraga la mistica europea non cristiana e quella recentemente avuta in prestito dall'Oriente. Essa dimentica infatti che il centro profondo dell'uomo è un centro cosmico, non individuale e personale, il cui raggiungimento presuppone la spersonalizzazione. Nulla ostacola l'attuazione di questa *conditio sine qua non* quanto l'individualismo con cui il mistico europeo di formazione romantica si isola volutamente dalla comunità.

Parte terza

LA MUSICA E LE COSE